Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт российской истории Российской академии наук

На правах рукописи

Филина Юлия Сергеевна

СООБЩЕСТВО СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ В 1917–1927 гг.: ИСТОРИКО-ПОКОЛЕНЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Специальность 5.6.1. – Отечественная история

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель:
доктор исторических наук
Жиромская Валентина Борисовна

Москва, 2023

Оглавление

Введение ……... 4

Глава 1. Сообщество художников: социально-демографическое измерение

1.1. Сообщество: теоретико-методологические подходы ……..... 28

1.2. Демографическая характеристика сообщества художников …….……..... 43

1.3. Гендерные отношения в сообществе художников ……..…..…. 68

Глава 2. Сообщество художников в системе государственного управления

2.1. Формирование отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. 1917–1919 гг. ……..... 87

2.2. Отдел Изобразительных искусств в системе Главных управлений Наркомпроса. 1920–1923 гг. …….…...……..… 116

2.3. Научно-художественная секция Государственного ученого совета Наркомпроса. Подсекция ИЗО. 1924–1927 гг. ……... 149

Глава 3. Сообщество художников в процессе реформирования системы высшего художественного образования

3.1. Реформа высшего художественного образования. Свободные мастерские (ГСХМ). 1917–1919 гг. ……..…… 163

3.2. Формирование объединенного художественно-технического образования. ВХУТЕМАС. 1920–1923 гг. ……...……..……. 179

3.3. Высшее художественное образование в контексте формирования новой культурной политики. 1924–1927 гг. 220

Глава 4. Повседневные практики сообщества художников

4.1. Вызовы повседневности в восприятии художников ……..….. 245

4.2. Городское пространство в жизни и профессиональной деятельности художников ……..….. 266

Заключение……..... 286

Список источников и литературы…… 291

Приложения

Приложение № 1. Биографические сведения ...……...… 308

Приложение № 2. В.А. Никольский. Доклад инспектора НК РКИ о состоянии НКП и высшей художественной школы ……..…….. 335
Приложение № 3. В.Е. Пестель. Воспоминания. Фрагмент об одном дне из жизни московского отдела ИЗО НКП …….. 339
Приложение № 4. А.А. Подымов-Верин. Письмо о выходе из АХРР …….. 345
Приложение № 5. И.А. Малютин. Дневник ……..……..……...…..… 347
Список сокращений ……..……...……. 359

Введение

Актуальность. Послереволюционное десятилетие – один из ключевых периодов в истории России XX в. Это время радикальных и глобальных трансформаций – политических, социальных, культурных. Периоды революции во многом «программируют» последующую историю страны, государства, общества, поэтому их изучение всегда остается актуальной научной задачей.

Процесс революционной трансформации затронул разные слои и группы российского общества. Их представители по-разному были вовлечены в процесс революционных изменений и по-разному адаптировались к нему. Одной из таких групп являлось *сообщество художников*. Сообщество включает в себя художников, реализовавшихся в своем профессиональном поле. Сообщество является более расширительным понятием, нежели профессиональная группа. Говорить именно о сообществе можно ввиду специфики деятельности художников и отличительных черт данной группы, а именно: численной компактности, позволявшей устанавливать плотные коммуникативные сети; отдельных коллективных форм деятельности (например, выставочной); наличия харизматических, неформальных лидеров и т.д. Каждый художник является автономной и зависимой единицей одновременно. Статус художника предполагал наличие соответствующего образования и специальных навыков, обладание повышенной миграционной активностью ввиду необходимости знакомства с мировыми образцами искусства. Кроме того, сообщество художников принадлежало к формирующейся советской элите. Согласно историкам В.П. Булдакову и Т.Г. Леонтьевой, представители творческих профессий – единственные «подлинные» элиты[1].

Соответственно, сообщество художников – один из срезов сложно структурированного российского общества периода революционной трансформации.

[1] *Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г.* 1917 год. Элиты и толпы: культурные ландшафты русской революции. М., 2017. С. 11.

Революция 1917 г. требовала синхронной визуализации, новая власть – визуальной легитимации. Кроме того, наличие значительной части малограмотного населения наделяло визуальные образы статусом одного из главных средств пропаганды. Ввиду этого взаимодействие художника и большевистской власти началось сразу после событий октября 1917 г.

Истории культурной жизни России/СССР, в том числе первого постреволюционного десятилетия, посвящен большой комплекс научной литературы, в том числе исторической. Вместе с тем интерес историков к этой проблематике носил избирательный характер. За исключением работ Г.А. Янковской [1], посвященных профессиональному сообществу художников преимущественно в период позднего сталинизма, художники относительно редко попадали в фокус исторических исследований.

В исследовательском пространстве превалируют две сложившиеся схемы применительно к истории художников и изобразительного искусства в послереволюционное десятилетие: советская (предполагавшая руководящую роль партии) и постсоветская (рассматривающая авангард и политику в области искусства более изолировано). Одна из главных дискуссий применительно к художникам в этот период заключается в выяснении вопроса, почему художников авангардного искусства, которым сначала большевики благоволили, довольно быстро лишили всех властных полномочий, а все пространство изобразительного искусства оказалось занято соцреализмом. Однако в отсутствии реконструкции процесса трансформации, переформатирования самого сообщества художников, проблема «власть – художник» продолжает трактоваться однобоко, как результат внешнего воздействия (государственной политики) либо без учета социальных

[1] *Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография. Пермь, 2007; *Она же.* «Предвестие свободы»: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов // Отечественная история. 2006. №. 5. С. 125–130; *Она же.* К истории Сталинских премий в области литературы и искусства // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2001. №. 1. С. 152–159; *Она же.* Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 2007. №. 11 (89). С. 26–33; и т.д.

изменений и исторического контекста. Будущая конфигурация социальных отношений в XX в. формировалась именно в послереволюционное десятилетие.

В данной диссертации эта проблема исследована с точки зрения субъектности сообщества. Как революционные процессы отразились на составе и позиционировании сообщества художников? Каким образом сообщество художников переформатировалось для встраивания в новую социальную структуру? Как строились отношения представителей сообщества с большевистской властью и коллегами-художниками? Каковы были роль и место мастеров изобразительного искусства в формировании новой советской элиты? Как менялась структура коммуникативных обменов? Эти и другие вопросы, связанные с жизнью сообщества художников в 1917–1927 гг. выходят за рамки истории искусства и художественной жизни, помогают получить более объемное представление о начале реализации советского проекта в целом и роли в нем различных социальных групп и акторов. Историко-поколенческий анализ позволяет исследовать сообщество именно актором, выявить его состав, воспроизводившиеся и видоизменяемые практики с учетом формирующих исторических событий[1].

Степень изученности темы. Научная проблематика вокруг вопросов сообщества художников и изобразительного искусства 1917–1927 гг. весьма обширна, формировалась стремительно, и в настоящее время распространяется в различные дисциплины.

Первые работы, затрагивающие ее, появляются уже во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг.[2] В результате событий, произошедших в конце 1920-х гг., таких как запрет деятельности творческих группировок и дискуссия о социалистическом искусстве[3], в ходе которой были официально определены пути развития советского искусства, историография советского периода оказалась в идеологических рамках. Работы многих художников были признаны формализмом

[1] См.: первая глава, параграф «Демографическая характеристика сообщества художников».
[2] Напр.: *Цехновицер О.В.* Демонстрация и карнавал. Л., 1927.
[3] Дискуссия началась в конце 1929 г. и проходила в стенах Госплана СССР и Комакадемии ЦК ВКП (б).

или буржуазным искусством. Исследования зарубежных авторов были крайне ограничены в использовании источников. В их распоряжении находились в основном источники личного происхождения, созданные в эмигрантской среде. Соответственно, подобный подбор источников и доминирование в обществе антисоветской доктрины приводило к идеологической ангажированности. Данное обстоятельство не исключает историографической значимости исследований 1920–1980-х гг. Историографию, затрагивающую тему сообщества художников и революционного поколения в 1917–1927 гг., можно разделить на несколько блоков.

В первый блок историографии входят исследования государственных институций, регулировавших культурную деятельность. К ней можно отнести общие работы по истории культуры, искусства, образования[1]. На первом этапе изучение велось преимущественно советскими историками и историками искусства. Предметом исследования в данных работах выступает государственный и партийный аппарат, довлеющий над самостоятельным развитием художественной жизни в целом или одной из ее областей. Данные исследования объединяет то, что культура в них предстает не как универсум, всеохватывающий жизнь общества, а как некий контролируемый элемент. Управление этим элементом помещено в руки партии и советского руководства, которым удалось реализовать новые социалистические идеалы, несмотря на саботаж со стороны буржуазных элементов. В работах советского периода делается однозначный идеологически-обусловленный вывод о ложном пути, выбранном модернистами, формалистами, левыми. Данные обозначения обычно употребляются синонимично, без указания на какие-либо различия. Однако наличие таких значимых для советской культуры фигур, как В.В. Маяковский, вынуждали делать оговорку о существовании «хороших» левых[2].

---

[1] *Ким М.П.* Коммунистическая партия – организатор культурной революции в СССР. М., 1955; *Штамм С.И.* Управление народным образованием в СССР (1917–1936 гг.). М., 1985; Очерки истории партийного руководства культурным строительством в СССР (1921–1925 гг.). М., 1982; *Fitzpatrick Sh.* The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917 – 1921. Cambridge, 1970.

[2] *Федюкин С.А.* Борьба с буржуазной идеологией в области культуры в первой половине 20-х гг. // Очерки истории партийного руководства культурным строительством в СССР (1921–1925 гг.). М., 1982. С. 21–22.

Советскими исследователями в 1930–1970-х гг. был подготовлен и издан ряд сборников документов по вопросам изобразительного искусства, сопровожденных пояснительными историческими справками, статьями и замечаниями[1]. Данные сборники включают обширный объем документов. Часть материалов вводилась в научный оборот впервые, и все же нельзя не отметить, что выборка источников была основана не на принципе обширной репрезентации, а наоборот, представляла определенную концепцию, которую выборка архивных источников должна была подтвердить. В связи с этим некоторые документы публиковались фрагментарно. Прилегающие к документам исторические справки и другие объяснительные тексты прямо сообщали читателям, что художники левых направлений являются политическими предателями, захватившими власть в первое десятилетие после революции[2]. Еще одной важной идеологической задачей этих сборников было убеждение в том, что спасением советской культуры занимались не художники других направлений, неважно реалистами они были или нет, а партия большевиков и государство[3].

Методологический поворот в отечественной историографии, совершенный в русскоязычном пространстве М.М. Бахтиным, Ю.М. Лотманом и А.Я. Гуревичем, не сразу отразился на общем потоке исследований по истории отечественной культуры и изобразительного искусства. Однако в 1980-е гг. интерес к теме культуры и искусства 1920-х гг. начинает резко возрастать. С одной стороны, постепенно исследователи начинают применять новый методологический инструментарий, с другой – появляется возможность работы с новыми архивными материалами. Появляется целое направление, изучавшее советскую художественную жизнь.

Открытие архивных материалов привело к появлению корпуса работ, исследовавших художественную жизнь сквозь призму государственных структур.

---

[1] *Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л.* Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л., 1933; Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962.; Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971.

[2] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов … С. 41.

[3] *Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л.* Советское искусство за 15 лет … С. 13.

Особенно хотелось бы отметить фундаментальную работу М.Б. Кейрим-Маркус «Государственное руководство культурой. Строительство Наркомпроса. Ноябрь 1917 – середина 1918 гг.»[1]. Автор исследования выявила и проанализировала огромный объем источников, сделав репрезентативную выборку, ориентируясь именно на исследовательские задачи. Исследованием государственных структур руководства культурой занималась также Т.П. Коржихина, результатом ее деятельности стала фундаментальная работа «Извольте быть благонадежны!»[2]. Автор монографии разработала огромный объем архивных материалов, исследуя деятельность не только государственных структур, но и художественных объединений, общественных организаций. Т.П. Коржихина в определении культурной политики Советского государства следует за традицией советской историографии: несмотря на широкое описание противодействующих сил в развитии искусств, автор повторяет тезис о «засилье» левых и их радикализме.

Работа А.С. Павлюченкова, изданная в 1985 г., является «пограничным» исследованием между советской историографией и социальным поворотом в исторических исследованиях. С одной стороны, в монографии присутствуют элементы советской концепции, такие как руководящая роль партии. С другой, отсутствует тезис, что «левые» – однозначно деструктивная сила в развитии советской культуры, мешавшая развитию истинно социалистического искусства. Отдел ИЗО НКП, согласно А.С. Павлюченкову, выполнил свою миссию «боевого художественного органа»[3].

В 1980–1990-е гг. создавался основной историографический диапазон исследований по истории искусства послереволюционного времени. Становится доступной для изучения тема изобразительного авангарда, которая сразу же привлекла множество исследователей, правда, скорее в искусствоведческом ключе[4]. В 1990-е гг. появляются исследования, сосредоточенные на изучении

[1] *Кейрим-Маркус М.Б.* Государственное руководство культурой. Строительство Наркомпроса. Ноябрь 1917 – середина 1918 гг. М., 1980.
[2] *Коржихина Т.П.* Извольте быть благонадежны! М., 1997.
[3] *Павлюченков А.С.* Партия. Революция. Искусство (1917–1927). М., 1985. С. 64.
[4] *Адаскина Н.Л.* Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 264–273; *Карасик И.Н.* Изобразительное искусство в новой культуре. Судьбы авангарда // Вопросы

фундаментальных пластов эволюции культуры [1]. Следует выделить работы Ш. Фицпатрик, которая создала целый комплекс исследований, посвященный как деятельности Наркомпроса, так и советскому обществу в целом. Она не только ввела в научный оборот архивные источники, но и концептуализировала «советское» с учетом социальных особенностей революционного и тоталитарного обществ[2].

Одним из основных вопросов, формировавших дискуссию среди исследователей, стал вопрос о месте соцреализма в модернистском проекте и соотношении «революционного» и «тоталитарного» искусства. В исследовании В.З. Паперного данный дуализм рассмотрен на материалах сталинской архитектуры [3]. Б. Гройс в работе «Утопия и обмен» рассматривает сталинский культурный проект (в значении утверждения единственного стиля в искусстве – соцреализма) как логическое развитие авангардного искусства: «В сталинское время действительно удалось воплотить мечту авангарда и организовать всю жизнь общества в единых художественных формах, хотя, разумеется, не в тех, которые казались желательными самому авангарду»[4]. Автор рассматривает идентичность социалистического и авангардного проекта в рамках утопизма обоих [5]. Также Б. Гройс связывает появление нового искусства с технологическим развитием [6]. Историк искусства И.Н. Голомшток в работе «Тоталитарное искусство» связывал отказ от авангардного искусства с политическими мотивами: «Но в своей культурной деятельности все эти фюреры, вожди, дуче, председатели руководствовались не личными вкусами, а политическим чутьем и требованиями

искусствознания. 1994. № 1. С. 222–235; *Мислер Н., Боулт Дж.* Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990; *Боулт Дж.Э., Лобанов-Ростовский Н.Д.* Художники русского театра, 1880–1930. М., 1994.

[1] *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993; *Геллер М.Я., Некрич А.М.* Утопия у власти. М., 2000; *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994; *Аймермахер К.* Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932. М., 1998.

[2] *Fitzpatrick S.* The cultural front: Power and culture in revolutionary Russia. Ithaca, 1992; *Она же.* Срывайте маски!: Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011; и т.д.

[3] *Паперный В.З.* Культура два: смысловые и стилевые особенности тоталитарной культуры на примере сталинской архитектуры и скульптуры. М., 2006.

[4] *Гройс Б.* Утопия и обмен… С. 16.

[5] Там же. С. 106.

[6] Там же. С. 366.

идеологической борьбы, которые и заставляли их принимать одинаковые решения. Тотальный реализм не был изобретением кого-либо из них: он был таким же закономерным порождением тоталитаризма, как и гигантские аппараты пропаганды, организации и террора»[1]. К. Аймермахер в работе «Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932» проводит разграничение между авангардной и соцреалистической эпохой (в отношении возможности реализации) по личностным особенностям вождей Советского государства. Согласно выводам автора, несмотря на то, что В.И. Ленин не любил новое искусство, он не считал необходимым возводить свои вкусы до общегосударственных, в отличие от И.В. Сталина. В 2000 г. вышла на русском языке работа Шт. Плаггенборга, комплексно рассмотревшая вопросы революционной культуры и ставшая классическим пособием по данной тематике.[2]

Комплексный подход в изучении акторов художественной жизни советского периода представлен в исследованиях М.Р. Зезиной[3] и Г.А. Янковской[4], правда применительно к периоду 1930–1960-х гг. Именно в этих работах был впервые учтен и демографический фактор. Исследования Г.А. Янковской открыли изучение именно социальной истории российского изобразительного искусства. Работы Г.А. Янковской впервые применительно к данному предмету рассматривают художников как сообщество, объединенное корпоративными интересами и ценностями, в них выделяется важность поколенческого подхода. Следует отметить появление отдельных исследований социальной истории советского искусства, например, в музыкальной сфере[5]. Данный пул исследований во многом

---

[1] *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 10.

[2] *Плаггенборг Шт.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000.

[3] *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е годы: дис. … д-ра ист. наук. М., 2000; *Она же.* Творческие союзы как корпоративные организации советской художественной интеллигенции // Ученые записки РАГС. Выпуск 1 (IX). М., 2009. С. 37–56; и т.д.

[4] *Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография. Пермь, 2007; *Она же.* Иллюзии и корпоративные интересы арт-сообщества в зеркале съездов российских художников имперской и советской эпох (1894–1957 гг.) // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 114–127; и т.д.

[5] *Tomoff K.* “Most respected comrade...”: Patrons, clients, brokers and unofficial networks in the Stalinist music world // Contemporary European History. 2002. Т. 11. №. 1. С. 33–65.

был задан подходом В. Данхем и ее концепцией «большой сделки»[1]. Автор рассмотрела переход, совершенный согласно ее концепции после Великой Отечественной войны, от системы декларируемой революционной борьбы и революционных ценностей к системе той самой «сделки» и новым возможностям и привилегиям. Привилегии в данном случае включали не только какие-либо материальные ценности, но и, например, возможность профессиональной самореализации. В. Данхем учитывает терминологическую сложность применения понятия «средний класс» к советскому обществу. При этом, художественную элиту она ставит выше «среднего класса» в социальной иерархии[2].

Историографическим блоком являются также биографические исследования. К ним относятся исследования жизни и деятельности художников[3]. Одной из особенностей таких работ является то, что документальная часть занимает в подобных изданиях значительное место, и данное явление оправдано, т.к. архивы многих художников до сих пор не находятся в открытом доступе для исследователей, поскольку они пребывают в частных собраниях, а их владельцы иногда не готовы идти на контакт с исследователями или живут не в России.

Массив исследовательской литературы посвящен отдельным направлениям изобразительного искусства[4]. Основной задачей авторы данных работ ставили выявление непосредственно теорий искусства, изобразительных средств и приемов, а также критериев принадлежности к тому или иному направлению. В советской историографической традиции широко использовался термин

---

[1] *Dunham V.S.* In Stalin's time: Middleclass values in Soviet fiction. London; New York; Melbourne, 1990.

[2] Ibid. P. 4–5.

[3] См.: *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Василий Кандинский. М., 1994; *Адаскина Н.Л.* Петров-Водкин. М., 1970; *Она же.* Любовь Попова. М., 2010; *Лазарев М.П.* Давид Штеренберг. М., 1992; *Ершов Г.Ю.* Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб., 2015; *Махов Н.М.* Павел Филонов и его натурфилософия. М., 2015; Александр Древин в музейных собраниях. М., 2003; *Пчелкина Л.Р.* Соломон Никритин – художник и теоретик // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 342–355.

[4] См.: *Родькин П.Е.* Футуризм и современное визуальное искусство. М., 2006; *Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2006; *Vaingurt J.* Wonderlands of the avant-garde: technology and the arts in Russia of the 1920s. Evanston, 2013; *Davis R.H.* Russian and Ukrainian avant-garde and constructivist books and serials in the New York public library: a first census & listing of artists represented. New York, 1998; *Сидорина Е.В.* Конструктивизм без берегов: исследования и этюды о русском авангарде. М., 2012.

«модернизм» (применительно к искусству). Он был однозначен, а именно – обозначал все те течения в искусстве, которые нельзя включить в реализм. Модернизм рассматривался как течение, которое на территории Советского государства прекратило свое существование во второй половине 1920-х гг. (за некоторыми досадными исключениями), в отличие от западного искусства, где он обретал все менее здоровые формы в течение XX в[1]. В постсоветский период термин «модернизм» получил распространение в литературоведческих исследованиях [2], в работах об изобразительном искусстве 1917–1927 гг. предпочитали использовать термин «авангард» или же «исторический авангард»[3]. Данное разделение объяснялось глобальным различием между дореволюционным (модернизм) и постреволюционным (авангард) искусством. Одним из таких различий авторы примечательного сборника «Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика» считают соотношение искусства и жизни в понимании дореволюционных и постреволюционных художников: модернисты выступали за полную оторванность искусства от жизни, его автономность, а авангардисты требовали проведения искусства в жизнь[4]. Однако модернисты, говоря об автономности искусства, связывали необходимость такового с тем, что мир существующий, окружавший их, был несовершенен, соответственно требовалось очищение искусства, уход от реальности в эстетику, с этой точки зрения, авангардисты лишь продолжили данную логику: раз мир несовершенен в отличие от искусства, значит требуется перенести из искусства формы и содержание в реальность, таким образом приближая последнюю к совершенству.

Исследование авангарда расширилось благодаря снятию идеологических запретов, открытию архивных источников и вниманию к теме со стороны массового зрителя. Величайший вклад внес в изучение темы советского искусства

---

[1] См.: *Сибиряков В.Н.* Поп-арт и парадоксы модернизма. М., 1969; *Можнягун С.Е.* Призраки модернизма. М., 1970.
[2] См.: *Рейнгольд Н.И.* Английская литература модернизма. История. Проблематика. Поэтика. М., 2017; *Загидуллина Д.Ф.* Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань, 2013.
[3] Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М., 2010. Кн. 1. С. 3.
[4] Там же. С. 28.

и высшей художественной школы в 1917–1927 гг. С.О. Хан-Магомедов. Большую часть жизни он посвятил исследованию и мемориализации отечественного изобразительного и архитектурного авангарда. Его работы стали основой для будущих исследований авангарда и художественного образования[1]. В настоящее время целые группы исследователей продолжают разрабатывать историю ВХУТЕМАСа и его вклад в развитие современного художественного образования[2].

А.В. Крусанов в грандиозном по масштабам охватываемого материала трехтомнике «Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)» отмечает резкую политизацию «левых» сразу же после Февральской революции, направленную на борьбу со старыми учреждениями искусства: «Формулируя свое отношение к Академии художеств, левые неразрывно связывали ее со старым режимом и утверждали, что Академия, как учреждение, “несовместима с основными принципами нового строя”»[3].

Отдельным блоком следует выделить исследования социально-демографического характера. Несмотря на то, что сообщество художников специальному исследованию в данном ключе не подвергалось, работы по демографической истории XX в. позволяют рассматривать сообщество художников в полноценном контексте социально-демографических изменений[4].

Следует отметить, что, несмотря на значительное количество историографии, так или иначе затрагивающей вопросы изобразительного искусства и культурной политики советского государства, специально задача

---

[1] *Хан-Магомедов С.О.* Александр Веснин. М., 1983; *Он же.* Архитектура советского авангарда. М., 2001; и т.д.

[2] См.: Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-х гг.: Материалы Всероссийской конференции, посвященной 100-летию образования Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ), Москва, 24–26 декабря 2018 года. М., 2018; *Смекалов И.В.* Первая реформа художественного образования в России 1918 г. как проект универсальной творческой среды в сфере промышленного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 4–3. С. 41–52.

[3] *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. М., 2003. Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. С. 24.

[4] *Жиромская В.Б.* Основные тенденции демографического развития России в XX веке. М., 2012; *Она же.* После революционных бурь: население России в первой половине 20-х годов. М., 1996; *Араловец Н.А.* Городская семья в России 1897–1926 гг.: Историко-демографический аспект. М., 2003; и др.

исследования сообщества советских художников в 1917–1927 гг. не ставилась, ввиду чего остались не исследованными в полном объеме многие элементы данной проблемы, а именно: состав сообщества художников, его функционирование в 1917–1927 гг., деятельность художников и организационная составляющая в государственных структурах, принципы взаимодействия его представителей с представителями советской власти, история высшего художественного образования с точки зрения организационной и повседневной практики.

Объект и предмет исследования. Объектом исследования является сообщество советских художников (живопись, скульптура, графика) в 1917–1927. В данном случае определение «советские» не несет идеологической нагрузки, а подразумевает художников, проживавших на территории РСФСР. Предметом исследования – демографические и социальные трансформации; организационные и коммуникативные практики; системы профессионального воспроизводства и повседневные практики сообщества художников.

Целью исследования является реконструкция процесса трансформации сообщества советских художников.

В связи с чем можно выделить несколько **задач исследования**:

1) изучение демографических характеристик сообщества художников, повседневности и гендерной истории сообщества;

2) изучение функционирования сообщества художников в процессе формирования структурных подразделений Наркомпроса, отвечающих за изобразительное искусство;

3) изучение реформирования системы высшего художественного образования как фактора трансформации сообщества художников;

4) Изучение повседневных практик представителей сообщества художников.

Хронологические и территориальные рамки исследования. Сообщество художников изобразительного искусства не появилось в 1917 г. и не перестало существовать в 1927 г., однако именно 1917 г. стал моментом слома привычной художникам структуры функционирования в капиталистическом обществе и моментом возникновения советской системы, элементом которой они неизбежно

стали. В первое десятилетие происходит переход и адаптация художников к советской системе. Во-первых, этот период первого послереволюционного десятилетия закрепился в качестве рубежа формирования в советской и западной историографии и свершения первой культурной революции в СССР. Во-вторых, для самого сообщества художников 1927 г. стал отчетным периодом деятельности, ввиду чего он отмечен многими юбилейными празднованиями, крупными выставками[1]. В-третьих, 1927 г. стал последним годом жизни сообщества перед переходом в жесткую иерархичную структуру. Художественная теория, практика и бытование внутри сообщества были унифицированы на продолжительное время благодаря созданию единого органа руководства искусством[2], стандартизации высшего художественного образования на реалистических принципах и созданию системы творческих союзов[3], которому предшествовал этап крупных объединений художников.

Территориальные рамки исследования ограничены РСФСР, однако ввиду особенностей функционирования сообщества, внимание сосредоточено на столичных городах (Москва и Петроград). При этом, демографическое измерение исследования охватывает, в том числе, данные по всему СССР.

Источниковая база данного исследования представлена опубликованными и неопубликованными письменными источниками. Значительная часть последних вводится в научный оборот впервые.

В ходе исследования были разработаны и использованы материалы *федеральных архивов*: **Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ*)*** – Ф. А1565 (Главное управление профессионального образования Наркомата Просвещения РСФСР), Ф. А2306 (Министерство Просвещения РСФСР), Ф. А2307 (Главное управление научных и музейных учреждений Наркомата Просвещения РСФСР), Ф. А2313 (Главный политико-просветительский комитет при Наркомате Просвещения РСФСР), Ф. А298 (Государственный ученый

[1] *Павлюченков А.С.* Партия. Революция. Искусство (1917–1927). М., 1985. С. 8.
[2] Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) – создано в 1928 г. для регулирования всех областей искусства.
[3] Союз художников СССР был создан в 1931 г.

совет Наркомата Просвещения РСФСР), Ф. Р5508 (Центральный комитет профессионального союза работников искусств), Ф. Р4085 (Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР); **Российского государственного архива литературы и искусств (РГАЛИ)** – Ф. 237 (Коган П.С.), Ф. 645 (Главное управление по делам художественной литературы и искусства Наркомпроса РСФСР), Ф. 665 (Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР), Ф. 680 (Училище живописи, ваяния и зодчества), Ф. 681 (Высшие государственные художественно-технические мастерские, Высший государственный художественно-технический институт), Ф. 965 (Дурнов М.А.), Ф. 962 (Комитет по делам искусств при Совете министров СССР), Ф. 1933 (Малиновская Е.К.), Ф. 1938 (Собрание анкет художников, скульпторов, графиков), Ф. 2089 (Татлин В.Е.), Ф. 2422 (Шифрин Н.А.), Ф. 2577 (Брик Л.Ю.), Ф. 2633 (Пунин Н.Н.), Ф. 2717 (Никритин С.Б.), Ф. 2843 (Дымшиц А.Л.), Ф. 2852 (Брик О.М.), Ф. 2963 (Осмеркин А.А.), Ф. 2943 (Московская организация Союза художников РСФСР), Ф. 3018 (Фальк Р.Р.) и др.; **Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ)** – Ф. 17 (Центральный Комитет КПСС), Ф. 142 (Луначарский А.В.), Ф. 147 (Покровский М.Н.), Ф. 324 (Зиновьев Г.Е.); **Российского государственного архива экономики (РГАЭ)** – Ф. 1562 (Центральное статистическое управление); *региональных архивов*: **Центрального государственного архива города Москвы (ЦГА Москвы)** – Ф. П–22 (Фракция ВКП(б) правления Московского областного отдела Профессионального союза работников искусств); **Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб)**: Ф. 100 (Гингер В.С.), Ф. 133 (Уханова А.В.), Ф. 144 (Гурвич И.Н.), Ф. 416 (Бережков С.Г.); а также *ведомственных архивов*: **отдела рукописей Третьяковской галереи**, представленные личными фондами художников: Ф. 4 (Разные поступления), Ф. 64 (Малютин И.А.), Ф. 106 (Грабарь И.Э.), Ф. 112 (Машков И.И.), Ф. 119 (Королев Б.Д.), Ф. 137 (Редько К.Н.), Ф. 141 (Никритин С.Б.), Ф. 151 (Филонов П.Н.), Ф. 159 (Татлин В.Е.), Ф. 162 (Зернова Е.С.), Ф. 181 (Лучишкин С.И.), Ф. 220 (Прахов Н.А.) и др.; **отдела**

рукописей Русского музея – Ф. 70 (Воинов В.В.), Ф. 198 (Машков И.И.), Ф. 270 (Чашник И.Г.); **отдела рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ)** – Ф. 680 (Пестель В.Е.).

Первая группа источников представлена *законодательными и нормативными документами*. Законодательные источники представлены декретами, постановлениями и законами, касающимися культурной политики и изобразительного искусства[1], а также влиявшими на реальную жизнь сообщества и непосредственно затрагивающих интересы его представителей[2].

Делопроизводственные документы представлены протокольной документацией и нормативными документами, деловой перепиской и отчетными документами различных подразделений Наркомпроса, НК РКИ [3] и высших художественных учреждений [4]. Данная группа источников позволила увидеть сообщество художников в контексте советской культурной политики, реконструировать организационную структуру функционирования сообщества и ее трансформацию, управленческую функцию аппарата НКП. Кроме того, делопроизводственные документы отразили различные аспекты взаимодействия художников с властью и внутри сообщества, а также позволили реконструировать схемы разрешения конфликтных ситуаций.

---

[1] См.: Декреты Советской власти: в 18 т. Т. 1: 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. М., 1957; Институты управления культурой в период становления. 1917–1930е гг.: Партийное руководство; государственные органы управления: схемы. М., 2004; и др.

[2] Напр., применительно к вопросам жилищной политики: Декрет ВЦИК, СНК РСФСР от 09.01.1924 «О выселении граждан из занимаемых ими помещений». URL: http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&rnd=0rMuw&base=ESU&n=18583&dst=100010&field=134#xJxmJUTe1zhTUmBO; Декрет ВЦИК, СНК РСФСР от 31.07.1924 «О мерах к улучшению жилищных условий научных работников».

[3] См.: Культура, наука и образование, октябрь 1917-1920 г.: протоколы и постановления Наркомпроса РСФСР: в 3 кн. Кн. 1: Октябрь 1917 – 1918 г. / отв. ред. Л.А. Роговая, отв. сост. Б.Ф. Додонов. М., 2012. (Архив новейшей истории России. Серия "Публикации". Т. 12); Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. События, факты, комментарии: Сборник документов. М., 2010; Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культуре, политике, 1917–1953 гг. / под ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 1999; Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы: Материалы и документы. М., 2006; и др.; ГА РФ. Ф. А1565; А2306; А2313 и др.

[4] РГАЛИ. Ф. 680; Ф. 681.

Следующей и наиболее объемной группой являются *источники личного происхождения (или эго-документы)*. В данную группу входят опубликованные и впервые вводимые в научный оборот воспоминания, дневники, заметки, письма художников, а также приближенных к ним деятелей[1]. Использование данного вида источников дало возможность наиболее полноценно реконструировать сообщество с учетом исторического контекста и личного взаимодействия членов сообщества. Данная группа источников наиболее эффективна в исследовании субъектности автора, реконструкции личности художника, его восприятия себя, окружающей действительности и задач искусства в конкретный момент времени. Следует выделить несколько особенностей, присущих используемым дневникам и воспоминаниям художников. Дневники, с одной стороны, представляют собой более ценный источник, как синхронные материалы. С другой стороны, они более фрагментарны и разрозненны, фокусируются в большей степени на эмоциональных переживаниях, творческих муках художника или, что весьма характерно для исследуемого периода, на теоретических вопросах искусства. Воспоминания – количественно превалирующая группа. Основной их объем датируется 1950–1980-ми гг., однако воспоминания художников о В.И. Ленине появились раньше[2]. Воспоминания можно также разделить на те, которые предполагались к публикации и те, которые писались «в стол». Конечно, большая часть мемуаров создавалась художниками для публикации. Зачастую создание таких текстов инициировалось различными организациями. В случае издания

[1] См.: *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960; *Эфрос А.М.* Профили: очерки о русских художниках. М., 2007; *Виноградов Н.Д.* Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1.; *Ефимов Б.Е.* Ровесник века: Воспоминания. М., 1987; *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000; *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994; *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937; *Грабарь И.Э.* Письма. 1917–1941. М., 1977; *Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985; *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М., 1988; *Луначарский А.В.* Десятилетие революции и культура. М., 1927; *Луначарский А.В., Мартов Ю.О.* Революционная Россия: 1917 год в письмах А. Луначарского и Ю. Мартова. М., 2007; *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец. М., 1991; *Рождественский В.В.* Записки художника. М., 1963; и др.

[2] Напр.: Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников. М., 1928.

сборника АХРР[1] художники сообщали, что им написал Е.А. Кацман и просил подготовить текст, а В.Н. Перельман в так полностью и неизданных воспоминаниях указывает, что впервые начал писать «автомонографию» по заказу Всекохудожника, а «сейчас» (1961 г.) ему вновь представилась возможность их издать[2]. Воспоминания художников, как и почти все советские мемуары, обладают четкой идеологической определенностью. В издательстве они проходили контроль и должны были согласовываться с установившейся картиной победившего соцреализма, а те, которые не предполагались к изданию – отражали позицию идеологических противников советского строя[3]. В личных фондах художников отложились разные редакции воспоминаний, что позволяет провести сравнительный анализ и использовать более ранние варианты текстов.

Следующей группой источников является *статистические данные,* которые современное источниковедение относит к массовым источникам[4]. Статистические материалы, как опубликованные по результатам переписей населения[5], так и впервые вводимые в научный оборот[6], задают рамку поколенческого анализа. Они позволили объективно рассмотреть демографические процессы в сообществе художников, восстановить численность и половозрастной состав, рассмотреть выявленные тенденции в динамике. Кроме того, статистические материалы высшего художественного образования позволили дополнить гендерный анализ сообщества художников.

Также в ходе диссертационного исследования были изучены материалы *публицистики* [7] : публикации представителей сообщества художников в

[1] Ассоциация художников революционной России. АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973.
[2] РГАЛИ. Ф. 2650. Оп. 2. Д. 46. Л. 1–2.
[3] Напр., воспоминания Ю.Г. Араповой (Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 146).
[4] Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / под общ. ред. А.К. Соколова. М., 2004. С. 415.
[5] Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г: краткие сводки. Вып. 8: Социальный состав и занятия население г. Москвы. М., 1928.
[6] РГАЭ. Ф. 1562.
[7] См.: *Г.Щ.* 1-й год работы государственных художественных мастерских // Искусство. Вестник отдела Изобразительных искусств нар. ком. по просвещению. 1919. № 7. С. 4; Красный Малевич: статьи из газеты «Анархия». М., 2016; и др.

специализированных периодических и отчетных изданиях, которые раскрывают декларируемые задачи и противоречия представителей сообщества во взглядах на искусство.

Теоретико-методологическая основа исследования базируется на институциональном подходе и методологии истории повседневности. Применение данных основ позволяет исследовать сообщество художников на всех уровнях его существования с акцентом на субъектность и различные практики взаимодействия.

Институционализм появился в экономике, однако его основоположники осознавали необходимость распространения данной теории на социальные и гуманитарные науки[1]. Сейчас исследователи различных дисциплин реализуют этот подход [2] . Одна из многочисленных его разновидностей – исторический институционализм, фокусирующийся на трансформации институтов или, согласно С. Штейно[3], уделяющий большее значение прошлой траектории развития. Именно его использование является, на наш взгляд, наиболее целесообразным в рамках исторического исследования.

Институты в рамках институционализма – это формальные и неформальные нормы, определяющие поведение индивидов и групп. Институты структурируют повседневную жизнь и, согласно Д. Норту, определяют не дискретное, а инкрементное, т.е. постепенное развитие социума. Данная плавность перехода обеспечивается поколенческим фактором – формальные и неформальные нормы

---

[1] См.: *Норт Д.* Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М., 1997; *Steinmo S.* Historical institutionalism // Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective. New York, 2008. P. 118–138; *Тоштендаль Р.* Возвращение историзма? Нео-институционализм и «исторический поворот» в социальных науках // Диалог со временем. М., 2010. Вып. 30. С. 14–25; и др.

[2] Напр.: *Schotter A.P.J., Meyer K., Wood G.* Organizational and comparative institutionalism in international HRM: Toward an integrative research agenda // Human Resource Management. 2021. T. 60. №. 1. P. 205–227; *Raemy P.* A theory of professional identity in journalism: Connecting discursive institutionalism, socialization, and psychological resilience theory // Communication Theory. 2021. T. 31. №. 4. С. 841–861; *Silvan K.* From Komsomol to the Republican Youth Union: Building a pro-presidential mass youth organization in post-Soviet Belarus // Europe–Asia Studies. 2020. T. 72. №. 8. P. 1305–1328; *Семёнов А.В., Гилёва А.И.* Российские инструменты городского планирования в перспективе социологического институционализма // Экономическая социология. 2022. Т. 23. № 4. С. 73–95; *Куренной В.* Институциональная теория модерна: Иоганн Густав Дройзен // Логос. 2020. Т. 30. №. 6. С. 41–96; и др.

[3] *Steinmo S.* Historical institutionalism … P. 118–119.

передаются из поколения в поколение, постепенно трансформируясь[1]. Даже в случае революции в России 1917 г., одной из наиболее радикальных социальных трансформаций, она не может быть понята без объяснения сохранения неформальных правил[2]. При этом, институциональный подход не исключает роль индивидуума, субъективного фактора в формировании институтов. Развитие институтов стимулирует и развитие тех или иных векторов знаний и навыков ввиду того, что именно они приносят экономическую выгоду[3]. Институциональные изменения в значительной степени определяют направление развития общества[4]. Сообщество художников является социальным институтом с присущими ему нормами и коммуникативной структурой, которые реализуются не только в рамках межличностного общения, но и путем создающихся, существующих и трансформирующихся организаций.

Институциональный подход, согласно Н. Флигстину, базируется на исследовании конструирования локальных социальных порядков. В статье «Поля, власть и социальные навыки: критический анализ новых институциональных течений» он делает акцент именно на акторах, на значении субъекта в конструировании институтов и социальных полей, а также на понятии «социального навыка», необходимого для успешного взаимодействия в рамках поля[5]. Поля являются институционализированными аренами взаимодействия[6]. Данный подход также нашел применение в диссертационной работе для исследования субъектности художников, их адаптации к послереволюционным условиям и конвертации своих навыков в новых социальных условиях. Таким образом, также использованы элементы теории социального поля П. Бурдье[7],

---

[1] *Норт Д., Уоллис Дж. Дж., Вейнгаст Б.Р.* Концептуальный подход к объяснению истории человечества // ЭКОВЕСТ. 2007. Т. 6. № 1. С. 18.

[2] *Норт Д.* Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М., 1997. С 57.

[3] Там же. С. 102.

[4] Там же. С. 17.

[5] *Флигстин Н.* Поля, власть и социальные навыки: критический анализ новых институциональных течений // Экономическая социология. 2001. Т. 2. № 4. С. 28–55.

[6] Там же. С. 43.

[7] См.: *Бурдье П.* Социология социального пространства. М., 2007.

которая особенно конструктивна в хронологических рамках 1917–1927 гг., когда происходил и культурный, и структурный перелом, определявший разрушение старых и закрепление новых социальных полей.

Важным аспектом институционализма является соотношение институтов и организаций. Если институты являются общими рамками поведения, то организации – непосредственно площадками для социального взаимодействия. Именно изучение этой связки способно привести к объяснению общественного развития[1]. В то же время, организации, которые в принципе могут быть созданы в конкретном обществе и те, которые сохраняются и существуют продолжительное время, влияют на институциональные формы[2]. В послереволюционных условиях были созданы новые типы организаций для художников, рассмотренные в данной диссертации, которые оказывали влияние на сообщество как институт.

Сообщества являются также предметом социальной истории, одно из направлений которой – история повседневности. Ее основоположник А. Людтке выделял, что в центре подхода – человек в и вне рабочего пространства во всей сложности его взаимодействий с окружающим миром, а один из главных акцентов он ставил на том, что человек в подобных исследованиях переходит в статус актора – действующего лица[3]. История повседневности советского общества была реализована в целом цикле работ, обогатив исследовательскую практику, в том числе, фундаментальными трудами[4]. Использование данного подхода применительно к сообществу художников обнаруживает новое проблемное поле в изучении советского общества.

---

[1] *Норт Д., Уоллис Дж.Дж., Вейнгаст Б.Р.* Концептуальный подход к объяснению истории человечества // ЭКОВЕСТ. 2007. Т. 6. № 1. С. 5.

[2] Там же. С. 6.

[3] *Людтке А.* История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М., 2010. С. 59–60.

[4] *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999; *Орлов И.Б.* Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. М., 2010; *Кринко Е.Ф., Тажидинова И.Г., Хлынина Т.П.* Повседневный мир советского человека 1920–1940-х гг.: жизнь в условиях социальных трансформаций. Ростов н/Д., 2011; и др.

В основу исследования также были положены принципы историзма и объективности. Принцип историзма позволил рассмотреть в динамике трансформацию сообщества художников. Принцип объективности реализован посредством сравнительного анализа различных видов исторических источников.

Таким образом, в работе реализован методологический синтез.

Научная новизна диссертационной работы определяется несколькими критериями.

Во-первых, изучение деятельности советских художников в постреволюционный период на всех уровнях – демографическом, государственном, образовательном и личностном – позволило комплексно рассматривать именно сообщество художников и процессы в нем происходящие.

Во-вторых, раскрыты не только формальные стороны новых структурных образований, но и эволюция представлений их членов о значении Революции 1917 г., а также о месте сообщества в новой социальной структуре.

В-третьих, в данной диссертационной работе советские художники в 1917–1927 гг. предстают не слепыми последователями некой «исторической воли» (например, в лице большевиков), а деятельными участниками исторического процесса, носителями культуры профессионального сообщества — формирующейся советской художественной элиты.

В-четвертых, обоснована несостоятельность историографической концепции о создании советского культурного проекта партией большевиков, а также концепции, игнорирующей субъектность сообщества, согласно которой художники авангардных направлений творили, пока большевики не решили, что соцреализм – это единственный «правильный» вид живописи, и не устроили кампанию по борьбе с формализмом.

В-пятых, в данном исследовании впервые введен в научный оборот ряд архивных материалов: делопроизводственные документы отдела ИЗО НКП, внутренняя документация высшей художественной школы (ГСХМ/ВХУТЕМАС), в особенности, документы партийной ячейки, а также источники личного происхождения художников и художниц – письма, дневники, воспоминания.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В демографической структуре сообщества советских художников в 1917–1927 гг. превалирующее количество его членов было представителями революционного поколения (1874–1898 г.р.), что пропорционально отразилось на системе представительства в государственных и образовательных организациях. Таким образом, демографическая структура сообщества соответствовала социальной структуре. Внутри революционного поколения художников выделяется первая и вторая волна, рубежом между которыми является момент вхождения в профессиональное поле. Эта граница влияла на формирование взаимоотношений власть – художник, восприятие идеологии и фигуры вождя, благодаря чему осуществлялась постепенная трансформация института.

2. В период формирования советских государственных органов культуры и просвещения в них вошло значительное количество профессиональных художников, до этого не имевших опыта политической деятельности или партийной работы. После реформы Наркомпроса 1921 г. и введения структуры главных управлений профессиональные художники продолжали оставаться в государственной системе до 1927 г.

3. Советская образовательная модель, демонстрировавшая тенденции к централизации и укрупнению, противоречила привычной художникам вариативности образовательных институций.

4. Система представительства сообщества на протяжении 1917–1927 гг. трансформировалась от отсутствия кадровых принципов и превалирования личных контактов между художниками и большевиками к временному возврату дореволюционных представлений об эгалитарности как равенству всех художественных направлений, а затем к представлению сообщества как единой новой элитарной группы.

5. Резкое увеличение численности сообщества приводило к недостатку рабочих мест и заказов, система распределения которых между молодыми художниками определялась во многом близостью к мастеру, что привело к

постепенному осознанию себя массами художников-студентов как группы с интересами, отдельными от своего мастера.

6. Материальное положение советских художников и складывание системы их обеспечения в 1917–1927 гг. демонстрируют, что встраивание в привилегированный слой началось с художников, получивших массовое признание до Революции 1917 г., постепенно распространившись на все сообщество.

Теоретическая и практическая значимость работы определяется актуальностью и научной новизной диссертации. Представленные в работе положения и выводы дополняют имеющиеся знания в данной области и являются вкладом в историческую отрасль научного знания. Материалы и выводы работы могут использоваться при составлении лекционных курсов по отечественной истории новейшего времени.

Апробация работы. В течение 2015–2022 гг. автором данного исследования было опубликовано одиннадцать научных статей по теме диссертации, в том числе, четыре статьи и две публикации источников с комментарием в журналах, включенных в перечень ВАК[1].

Также апробация диссертационной работы была осуществлена в рамках нескольких докладов на международных конференциях, таких как:

- «Сообщество художников-модернистов в 1917–1927 гг.: гендерный ракурс» на научно-практической конференции молодых ученых «Социокультурное многообразие в современном мире» (ИЭА РАН; 11–13 декабря 2018 г.).

[1] *Филина Ю.С.* Гендерные отношения в сообществе советских художников (1917–1920-е) // Вестник Тверского государственного университета. Серия «История». 2021. № 4 (60). С. 57–71; *Она же.* Социокультурная адаптация художественной интеллигенции на о. Капри в 1905–1914 гг. // История: факты и символы. 2020. № 1 (22). С. 17–24; *Она же.* Процесс становления художественной элиты: теоретико-мировоззренческие искания на примере жизни и творчества С.Б. Никритина // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 5 (38). С. 9–17; *Она же.* Российская политическая эмиграция в европейском контексте начала XX века (по воспоминаниям художника Н. Прахова) // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 1 (22). С. 30–37; *Красовицкая Т.Ю., Филина Ю.С.* «Пробудившиеся утром киевляне были буквально ошеломлены изменившимся за одну ночь видом города». Воспоминания художника Н.А. Прахова. 1918–1919 гг. // Отечественные архивы. 2015. № 1. С. 96–115; *Она же.* «Немцы каждый вечер ползли по небесам в известном направлении на Москву». Из воспоминаний художницы Ю.Г. Араповой. 1941 г. // Отечественные архивы. 2021. № 4. С. 85–101.

- «Опыт создания новых структур, механизмов взаимодействия и идеологии в среде профессиональных художников Советского государства. 1917–1927» на Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2019» (МГУ; 8–9 апреля 2019 г.).
- «Социально-политический аспект в теориях художников новейшего искусства (1917–1927 гг.)» на VIII Международной научно-практической школе-конференции молодых ученых «История России с древнейших времен до нашего времени: проблемы, дискуссии, новые взгляды» (ИРИ РАН; 24–25 ноября 2020 г.).
- «Сообщество советских художников в 1920-е гг.: демографический аспект» на международной научной конференции IV Научные чтения памяти академика Юрия Александровича Полякова (к 100-летию со дня рождения) «Население России: вектор демографического развития. IX–XXI вв.» (ИРИ РАН; 18–19 октября 2021 г.).

Структура работы выстроена по проблемно-хронологическому принципу в соответствии с поставленными целью и задачами. Текст диссертации состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованных источников и литературы, пяти приложений, списка сокращений.

Глава 1. Сообщество художников: социально-демографическое измерение

1.1. Сообщество: теоретико-методологические подходы

Понятие «сообщество» к настоящему времени прочно закрепилось в академическом словаре. Оно используется представителями совершенно различных дисциплин. Предварительно можно выделить два основных направления в определении понятия. Первое (несвязанное с проблематикой данной диссертации, в следствие чего не затрагиваемое в данном параграфе), относится к вопросам биологического порядка и означает «группу растительных или животных организмов, живущих вместе»[1]. Второе направление определения этого понятия связано с социальными и гуманитарными науками. В современной исследовательской практике «сообщество» используется многими представителями обозначенных дисциплин, в связи с этим возникала вариативность значений, однако представители исторической науки не в полной степени выявили потенциал данного понятия. В этом параграфе предпринята попытка исследовать историю развития определения и употребления «сообщества» от его первоначального до современного значения в гуманитарных и социальных науках, а также выявить целесообразность его использования применительно к данной диссертационной работе.

В первую очередь, обратимся к словарной практике, как источнику, фиксирующему наиболее устойчивые определения. Словарь В.И. Даля не дает отдельной статьи про сообщество, однако во втором издании в статье про глагол «сообщать» говорится о «сообществе» как «братстве, товариществе, сотовариществе, в значении бытности, нахождения»[2]. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона вкладывает лишь одно значение в это понятие: «сообщество преступное» – и отсылает смотреть статью про смуту[3]. Первое определение в русскоязычном словаре, которое можно считать полноценным, встречается у

[1] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1963. С. 737.
[2] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 1882. Т. 4. С. 277.
[3] Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб, 1900. Т. 30а. С. 874.

Д.Н. Ушакова: «объединение, группа из некоего числа людей, имеющая общую цель»[1]. Примеры, приведенные к данной статье, возвращают к исторической традиции определения понятия – это преступное и тайное сообщество. Вслед за «Толковым словарем русского языка» Д.Н. Ушакова общие цели как стержень определения «сообщества» (опять же, преимущественно дурные и преступные) выведены у С.И. Ожегова в «Словаре русского языка»[2]. Таким образом, на протяжении первой половины XX в. русскоязычная словарная традиция закрепила понятие «сообщество» как объединение людей, связанных общими, чаще всего криминальными, целями.

Современные англоязычные словари дают более многозначное определение «сообществу». Происхождение слова community традиционно выводится от латинского «communitas» (сообщество, общественный дух) и «communis» (общий). Оксфордский словарь предлагает определение сообщества как группы людей, живущей в одном месте или имеющей какую-то общую характеристику. В это определение включены: коммуна, т.е., люди, живущие вместе и владеющие общей собственностью (не частной); местные сообщества – городские или сельские; сообщество как национальное или государственное образование, европейское сообщество, например. Второе определение Оксфордского словаря предполагает понимание сообщества как разделение общих ценностей и интересов[3]. Кембриджский словарь в целом повторяет основные смысловые акценты и трактует сообщество как группу людей, живущих на одной территории или объединенных общими интересами, социальным положением, национальным признаком или желающих вместе чего-либо достичь. Следует отметить, что Кембриджский словарь делает отдельное замечание про американский английский, в котором определяющим свойством сообщества является общий бэкграунд, а в

[1] *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка. М., 1940. Т. 4. С. 382.
[2] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1963. С. 737.
[3] Oxford Dictionary. Версия 15.3.295 (приложение).

качестве примера приводится научное сообщество[1]. Англоязычная словарная традиция делает акцент на две определяющие характеристики понятия «сообщество» — это нахождение на одной территории и объединение общими интересами и целями. По сравнению с приведенными ранее трактовками словарей русского языка, в данном случае определение обладает вариативностью, более многозначно. При этом, сообществом может быть не только преступная группа, но и куда более масштабные явления, например, целая нация.

Важным источником обогащения для исследовательской сферы понятия «сообщество» стало немецкое Gemeinschaft. Философы и социологи выделяют и немецкое Gemeinschaft (сообщество, общность) как важную ступень эволюции понятия[2]. Толковые словари немецкого языка фиксируют следующие определения этого понятия: совместное проживание, группа объединенных чем-либо людей (цель, убеждения, профессия) и экономическое или политическое объединение[3]. В том числе, выводил «государство» с помощью использования этого термина и М. Вебер[4].

В Малом академическом словаре, вышедшем в 1988 г., предложено наибольшее количество определений в словаре русского языка (без биологического, что удивительно). Это объединение людей, связанных: местом пребывания (отмечено устаревшим); общими условиями жизни; общими целями, интересами[5]. Соответственно, процесс накопления научных знаний, расширения исследовательского аппарата социальных и гуманитарных наук привел к обогащению понятия сообщество. Словарная практика демонстрирует, что первоначально более узкое понятие «сообщества» расширялось за счет иностранной исследовательской практики.

---

[1] Cambridge Dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/community

[2] *Римский В.П.* Где обитают сообщества в постоянном присутствии общества? // Сообщества в науке и философии. Методологические ракурсы. М.; СПб.; Белгород, 2020. С. 19.

[3] Gemeinschaft // Duden. URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Gemeinschaft

[4] *Weber M.* Wirtschaft und Gesellschaft. 5. Aufl. Tubingen, 1985. S. 234–244.

[5] Словарь русского языка: в 4 т. (Малый академический словарь) / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1988. Т. 4. С. 196.

В современной исследовательской практике термин «сообщество» наиболее широко применяется в социологии и, в меньшей степени, политологии, однако следует отметить и его распространение в философии, которое произошло благодаря работе Ж.-Л. Нанси «Непроизводимое сообщество». Ж.-Л. Нанси – автор теории сообщества как «бытия-вместе» («être-en-commun»)[1]. Основные его разработки этой теории пришлись на 1980-е гг., тогда же получили признание. Философ отрицал категориальное восприятие сообщества. Сообщество по Ж.-Л. Нанси – это не просто отдельные индивиды чем-либо связанные, оно за их пределами и существует изначально, а потом уже появляется надстройка в виде общей истории, социального положения и пр. Сообщество как бытие-вместе – это базовые, естественные связи, истинная коммуникация, которую Ж.-Л. Нанси противопоставляет «сущностям» вроде фашизма. Интерес к идеям Ж.-Л. Нанси сохраняется в философии и сегодня[2].

В социологической практике к настоящему моменту закрепилось несколько трактовок «сообщества», которые фокусируют внимание на разных объединяющих основах объекта исследования. Один из таких распространенных фокусов – на совместном проживании, т.е. месте как объединяющем факторе. Родоначальником этого подхода в социологии считается Ф. Теннис[3]. Говоря об общности (сообществе), естественном взаимодействии людей, обоснованным личным контактом, он использует термин Gemeinschaft. Противопоставляется же этому «общество» (Gesellschaft), которое на рациональных основаниях связывает множество незнакомых людей. Фокус на сообществе как определенном организационном устройстве при совместном проживании в индустриальном городе исследовался в работах представителей Чикагской школы социологии и их последователей[4]. На базе этого выросло целое направление в социологии и

[1] *Нанси Ж.-Л.* Непроизводимое сообщество: Новое издание, пересмотренное и дополненное / пер. с франц. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. М., 2011.
[2] Напр.: Сообщества в науке и философии. Методологические ракурсы. М.; СПб.; Белгород, 2020.
[3] См.: *Теннис Ф.* Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. СПб., 2002.
[4] См.: Чикагская социология: Сб. переводов. М., 2015.

антропологии – «community studies». Продолжением данного направления можно считать и современные социологические, урбанистические исследования[1].

Важной вехой в использовании потенциала понятия «сообщество» стала работа социолога и политолога Б. Андерсона «Воображаемые сообщества», которая во многом определила современный исследовательский взгляд на проблемы наций и национализма [2] . Б. Андерсон определяет нацию как воображаемое политическое сообщество[3]. Воображаемым оно является, т.к. все люди не могут знать друг друга лично, но у них есть ощущение общности.

Б. Андерсон использует понятие «сообщество» для обозначения очень значительной по численности группы людей, которые находятся под влиянием объединяющей идеи. Философ В.П. Римский, опираясь на марксистскую теорию, использует это понятие для обозначения куда более ограниченной группы. Он приходит к выводу, что сообщества являются более свободными группами внутри общества. Они во многом «ускользают» от жесткой иерархии общества, в котором они находятся, однако имеют потенциал к превращению в жесткие иерархические структуры и даже классы[4]. Учитывая проблематику данного диссертационного исследования, следует отметить работу философа и искусствоведа О. Аронсона «Богема: опыт сообщества». Богема, согласно исследователю, явление абсолютно городское. В результате урбанистической революции были утрачены традиционные связи, а богема, с ее контркультурой, одна из попыток объединить индивидуализировавшихся горожан, противопоставляющая себя остальным и пытающаяся выработать некие свои правила бытия [5] . Можно увидеть

---

[1] См.: *Гужавина Т.А.* Социальный капитал городского сообщества: доверие, солидарность, ответственность // Экономические и социальные перемены: факты, тенденции, прогноз. 2018. Т. 11. № 4. С. 252–268; *Большаков А.Г.* Оценка морфотипов застройки как отражения интересов и ценностей городского сообщества и их баланс как принцип градостроительной регенерации исторического центра // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2012. № 9 (68). С. 89–97.

[2] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2016.

[3] Там же. С. 47.

[4] *Римский В.П.* Где обитают сообщества в постоянном присутствии общества? // Сообщества в науке и философии. Методологические ракурсы. М.; СПб.; Белгород, 2020. С. 25.

[5] *Аронсон О.* Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М., 2002. С. 10.

аналогичность позиций В.П. Римского и О. Аронсона – сообщество мыслится как объединяющая подгруппа, создающая связи между людьми.

В.С. Вахштайн в статье «К концептуализации сообщества: еще раз о резидентности или работа над ошибками» выступил с критикой «сообщества», точнее – проблематизировал использование понятия «сообщество» в современной социологической науке. Сообщество он относит к базовым социологическим понятиям, которые настолько вросли в тело науки, что уже перестали рефлексироваться. Таким образом из рационального понятия «сообщество» перешло в код или идол. Подобная трансформация привела, с точки зрения исследователя, к повторяющимся затруднениям при использовании понятия в современных социологических исследованиях. Первое затруднение состоит в аксиоматичности «сообщества», исследователи более не считают нужным его объяснять. Из этого проистекает и вторая проблема – само использование «сообщества» наделяет явление характеристиками без действительного совершения пути от тезиса к доказательству. Также сообщество мыслится исследователями как репрезентация общества. Все это, согласно В.С. Вахштайну, следствие превращения понятия в код или идол. Одним из наиболее показательных подразделов в этом отношении, по его мнению, являются исследования «научного сообщества», соответствующие формуле «научное знание — производная от организации научного сообщества». Решением этой проблемы может стать, помимо осознанности в использовании понятия, отход от пространственной концепции сообщества и большее внимание к коммуникативной модели, ведь именно коммуникация может считаться ключевым фактором сообщества[1]. В связи с этим стоит упомянуть одно из наиболее популярных и активно развивающихся направлений в социологии – изучение сетевых (виртуальных, интернет-) сообществ [2] . Неограничивающие своих членов в пространстве, этнической,

[1] *Вахштайн В.С.* К концептуализации сообщества: еще раз о резидентности или работа над ошибками // Социология власти. 2013. № 3. С. 24.

[2] См.: *Морозова Е.В.* Сетевые сообщества в условиях чрезвычайных ситуаций: новые возможности для граждан и для власти // Полис. 2011. № 1. С. 140–152; *Таратухин Ю.В.,*

конфессиональной, профессиональной принадлежности, они стали некой идеальной моделью для изучения сообщества как коммуникативной системы.

Историческая наука, в отличие от той же социологии, бывает довольно консервативна в заимствовании и использовании некоторых терминов из смежных дисциплин. Понятие «сообщество» попало в пограничную зону использования, когда, с одной стороны, есть устоявшиеся обороты, такие как мировое сообщество, этническое сообщество, конфессиональное сообщество[1]. Они без затруднений используются в современных работах, чаще всего не вызывают вопросов со стороны коллег, т.к. существует некий консенсус, когда проблемный акцент ставиться на прилагательное, т.е. объект исследования определяется не «сообществом», а «мировым», «конфессиональным» и т.д. При этом такие исследования чаще всего опускают какое-либо определение сообщества. Подобный подход используется, например, в работе И.А. Хормач, где органично употребляется «мировое сообщество» и перетекает в «международное сообщество» и «международные организации». Отдельно внимание понятию не уделяется, но все дается в этой классической связке, ясно представляющей проблематику исследования[2].

Возвращаясь к базовому определению сообщества как объединения людей, связанных общей целью, стоит отметить, что как один из наиболее мощных объединителей в таком случае можно трактовать профессию, т.к. она предполагает наличие корпоративных интересов. Подобный подход и его использование к настоящему времени закрепился и в исторической науке. Можно привести несколько примеров исследований по разным периодам и профессиональным группам. Так, Е.М. Смирнова рассматривает медицинское сообщество России в XVII – начале XX вв. Согласно исследовательнице, врачей объединял единый вид

Мальцева С.В. Сетевые сообщества: коммуникационные аспекты // Автоматизация и современные технологии. 2008. № 2. С. 21–25; и др.

[1] См.: *Морозов С.Д.* Россия и мировое сообщество: социально-демографическая история. М., 2015; *Недзелюк Т.Г.* Конфессиональное сообщество католиков Сибири: влияние мировоззрения на повседневную жизнь (1830–1917 гг.). Новосибирск, 2016.

[2] *Хормач И.А.* Возвращение в мировое сообщество: борьба и сотрудничество Советского государства с Лигой наций в 1919–1934 гг. М., 2011.

деятельности, единые ценности и образование, что делало их сообществом и наделяло профессиональной идентичностью[1]. С.Б. Ульянова, автор монографии «Заводское сообщество и власть в Советской России 1920-х годов», не выделяет отдельно определение сообщества или критерии принадлежности к нему, однако автор сразу же сообщает, что «советское общество строилось по образу и подобию фабрики»[2], т.е. актуальность исследования базируется на том, что изучение практик заводского сообщества прольет свет на все советское общество, подтверждая тезис В.С. Вахштайна. Фактором, определяющим, что рабочих можно исследовать коллективно, является их совместная работа и фактически совместное проживание. Однако самой популярной профессиональной группой для исследования оказывается, конечно же, академическое, научное сообщество[3]. В основной массе работ также определение сообщества отсутствует, как и какие-либо критерии принадлежности к нему, кроме профессионального. Кроме того, если исследование сосредоточено на отдельном регионе или конкретном академическом учреждении, то будет дополнительно введен пространственный критерий. Отдельно хотелось бы выделить работу Е.А. Долговой «Рождение советской науки: ученые в 1920 – 1930-е гг.», которая комплексно решает проблему научного сообщества в заданный период, рассматривая его в рамках социальной истории на всех уровнях от социально-демографического состава до коммуникативных практик.

Рассмотрев использование понятия «сообщества» в исторической науке сегодня следует заключить, что преимущественно используются устойчивые сочетания, такие как «мировое сообщество» и т.д. Еще одним устойчивым

---

[1] *Смирнова Е.М.* Медицинское сообщество в социокультурном пространстве России XVII – начала XX века. Ярославль, 2020. С. 134.

[2] *Ульянова С.Б.* Заводское сообщество и власть в Советской России 1920-х годов. СПб., 2017. С. 5.

[3] Напр.: *Свешников А.В.* Петербургская школа медиевистов начала XX века. Попытка антропологического анализа научного сообщества. Омск, 2010; *Масоликова Н.Ю., Сорокина М.Ю.* История российского научного зарубежья и психологическое сообщество // Методология и история психологии. 2011. Т. 6. № 2. С. 92–109; *Водичев Е.Г., Куперштох Н.А.* Формирование этоса научного сообщества в новосибирском Академгородке, 1960-е годы // Социологический журнал. 2001. № 4. С. 41–65.

сочетанием за последние десятилетия стало «научное сообщество». Данная особенность характерна не только для исторической науки и связана с тем, что, являясь непосредственно актором в этой среде, исследователю проще мыслить академическое сообщество, т.к. он сам принимает участие в коммуникативных процессах, видит множество социальных сетей в этой среде и их влияние. Исследования других профессиональных сообществ встречаются гораздо реже, и большая их часть выполнена в последнее десятилетие. При этом даже при исследовании профессиональных сообществ критерии принадлежности к ним отдельно не артикулируются. Вероятно, это связано, отчасти, с теми проблемами в использовании понятия сообщества, о которых писал В.С. Вахштайн, но также и с менее сложной профессиональной структурой общества XX в.: если человек в 1920-е гг. занимается производственным трудом и на заводе, то он рабочий. Сообщество художников в 1917–1927 гг. в сравнении с рабочими, на первый взгляд, выглядит куда более неоднозначным. Что должно определять художника как профессионала, если это свободная профессия[1], которая не подразумевает строго одного места работы? Социолог Н.А. Ипатова, исследуя современные профессиональные сообщества, приходит к выводу, что модель объяснения, построенная на перечне выполняемых функций, потеряла свою актуальность. Для адекватного описания действительности нужны иные схемы: «В рамках данной модели для профессиональных сообществ к традиционным атрибутам сообщества (дискурсивная практика, организационная структура, интересы членов) добавляются атрибуты профессии: существование корпуса специализированного знания и способов получения и передачи нового знания, характерного для данной профессии; специфика взаимоотношений “профессионал–клиент”, характерная для данной профессии; получение данной профессиональной группой дохода (заработка) от клиентов в ходе реализации данного вида деятельности»[2]. Хотя исследовательница говорит о современном положении дел, когда в условиях

[1] Свободная профессия подразумевает, что человек работает не по найму, а за гонорар.
[2] *Ипатова Н.А.* Дискурсивная модель профессионального сообщества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. Т. 12. № 3. С. 84.

нового информационного и цифрового общества профессии и карьерное развитие претерпели серьезные изменения, но исследование сообщества советских художников в условиях постреволюционного десятилетия также должно включать эту специфику. Все эти элементы – специализированное знание и способы его передачи (художественные мастерские), отношения художника с заказчиком и покупателем (частным или государственным) и механизмы получения дохода от своей деятельности – присутствуют, все они трансформировались после Революции 1917 г., что продемонстрировано в данной диссертационной работе.

Художники как сообщество или профессиональная группа ранее практически не исследовались историками, искусствоведы нацелены на другой ракурс. Изучение функционирования художников как профессиональной группой предпринималось социологами, однако только применительно к рыночной экономике [1]. Очевидно, что в ситуации советского государства создавались совершенно иные структуры и действовали иные механизмы: крупным заказчиком стало государство, что привело к другому клиентоориентированию, другим ограничительным факторам, уровню связей и их принципам. Родоначальником социальной истории изобразительного искусства в России, исследования художников как сообщества является Г.А. Янковская[2]. Рассуждая о сообществе, она отмечает, что художники не укладываются в рамки профессиональной группы, т.к. их генеральные интересы преобладают над локальными различиями[3].

Понятие «сообщество» на протяжении XX и XXI вв. проделало значительный путь в социальных и гуманитарных науках. Основное его применение и развитие связано с философией и социологией. Благодаря использованию «сообщества» ученые выстраивали разные ракурсы исследований, всегда с ориентацией на объединенную группу лиц. Определения понятия могут не просто разниться, но и

[1] *Menger P.-M.* Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. Vol. 28. P. 241–254 и др. работы автора.
[2] *Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007.
[3] *Янковская Г.А.* Иллюзии и корпоративные интересы арт-сообщества в зеркале съездов российских художников имперской и советской эпох (1894–1957 гг.) // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 118.

отчасти противоречить друг другу. Например, как в случае Ж.-Л. Нанси и Б. Андерсона, когда, в первом исследовании, сообщество представляется естественным объединением людей, стоящем выше или за пределами любой идеологии, а во втором, мы видим «воображаемое сообщество», объединяющее множество людей посредством конструкта, созданного человеком. Однако в последние десятилетия прослеживается стремление к употреблению «сообщества» более узконаправленно. В то же время, произошло смещение акцентов – теперь в центре оказались коммуникативные практики. Историческая наука уделяла понятию значительно меньше внимания, хотя, особенно с учетом исследовательских проблем, поставленных микроисторией и историей повседневности, «сообщество» может использоваться для концентрации внимания на внутренней трансформации определенных групп и структуре коммуникативных обменов.

В чем же состоит специфика исследования именно художников в 1917–1927 гг. и какие критерии принадлежности к сообществу можно выделить в данном случае? Художник в перовой половине XX в. – это профессия, которая предполагает обладание определенными навыками изобразительной работы, получение высшего художественного образования (получение соответственного звания или диплома уже вторично, но имеет значение), использование определенных общих инструментов труда (краски, кисти и т.д.). Художники не живут изолированно от всего «креативного класса», но мы можем выделять их как сообщество на фоне остальных творческих профессий благодаря перечисленным выше признакам, а также тому, что им надо организовываться внутри для успешного существования в профессиональном поле (выставочная деятельность). Особенно необходимость такой организации наблюдается после 1917 г., когда все привычные механизмы складывавшейся рыночной экономики перестали существовать.

Г.А. Янковская выделяет одним из признаков сформировавшегося сообщества художников съезды, которые начали проводится еще в конце XIX.[1] При этом сами художники дифференцировали себя от смежных областей. Например, В.Н. Мешков в воспоминаниях 1930-х гг., говорил про разницу, существовавшую между архитекторами и художниками/скульпторами в начале XX в.: «Архитекторы были большей частью хорошо одеты, как более зажиточные […] художники и скульпторы были беднота, и внешность их соответствовала средствам»[2]. Из всех специальностей наиболее близким к художникам были скульпторы, что отразилось и в структуре руководящих органов НКП. Среди художников предпринимались попытки определения через сообщество. Н.А. Касаткин, который принадлежал к ТПХВ и стал одним из первых художников соцреализма, писал в черновых заметках: «Один человек погибнет, силен своим сообществом. Распределение труда дает возможность умственного труда и приводит к профессиональному союзу»[3].

Советские художники в изучаемый период обладали рядом специфических черт, кроме профессиональных, которые дают возможность определять их как сообщество:

- количественная ограниченность, которая необходима для эффективного взаимодействия между представителями сообщества, позволяющая устанавливать личные связи[4];
- наличие харизматических лидеров, которые образуют вокруг себя группы последователей, при этом известны подавляющему большинству представителей сообщества;
- коллективные формы деятельности (помимо выставочной деятельности, которая требует объединения художников, можно выделить и совместные неформальные, досуговые практики);

[1] Там же. С. 116.
[2] РГАЛИ. Ф. 1946. Оп. 1. Д. 95. Л. 15–15об.
[3] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 96. Д. 257. Л. 8.
[4] См. параграф 1.2. «Демографическая характеристика сообщества художников».

- личные неформальные связи являются важной частью выстраивания карьерной стратегии, т.е. существует горизонтальное товарищество;
- наличие специализированных знаний и специфического способа их передачи, т.е. осуществление воспроизводства сообщества художников путем «воспитания» новых его членов[1];
- согласно Б. Андерсону, любое сообщество – воображаемое [2], т.к. осуществляется выход за пределы того количества людей, которое мы слышим и видим лично, как было сказано выше, художники – это численно-ограниченное сообщество, но очевидно, что все они не были лично знакомы между собой, однако наличие попыток создать всеобъемлющую теорию искусства, которая бы обосновывала не только деятельность конкретного художника, но и описывала то, как художники будут (или должны) творить дальше, апелляция к художникам как единой группе со страниц печати или книг отзывов – все это свидетельствует, что они мыслились как сообщество.

Приведенные критерии позволяют прийти к выводу, что советские художники в период 1917–1927 гг. являлись не только профессиональной группой, но могут быть исследованы как сообщество. Исследование советских художников в 1917–1927 гг. как сообщества, в отличие от существующих работ, позволит изучить не только биографии отдельных художников и эволюцию государственных органов руководства искусством и культурой, но и раскрыть многие ранее не изученные элементы такой широкой проблемы как культура и власть. Использование понятия «сообщество» позволяет установить фокус на функционировании сообщества и его трансформации в 1917–1927 гг., деятельности художников как акторов в государственных структурах, принципах горизонтального и вертикального взаимодействия «рядовых» художников,

[1] См. гл. 3 «Сообщество художников в процессе реформирования системы высшего художественного образования».
[2] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2016. С. 48.

представителей разных поколений и художественных школ, лидеров сообщества, сотрудников таких новых государственных органов как отдел Изобразительных искусств Наркомпроса, представителей советской власти, непосредственно контактировавших с художниками. Во второй главе данной диссертационной работы продемонстрировано[1], что художники получили политическую власть в новых государственных структурах, таким образом став не только регуляторами политики, проводимой в отношении искусства, но и выразителями и представителями интересов сообщества.

Изучение сообщества художников позволяет выявить его коммуникативные стратегии и внутренние механизмы функционирования. Именно подобный фокус позволит более комплексно понять проблему культуры и власти, внести коррективы в концепцию «свободных» и авангардных лет первой половины 1920-х гг. и последующего партийного контроля с навязыванием соцреализма, также он способен вывести объяснительную модель революционных трансформаций на новый уровень обобщений. Опыт сообщества советских художников в 1917–1927 гг. невозможно экстраполировать на другие группы, оно слишком специфическое. Однако сообщество художников является частью элиты (в ее более широком значении: не исключительно политического класса), а как сообщество, влияющее на общество, производящее некоторые элементы его культуры.

«Сообщество» не является узкоспециализированным понятием и в современной науке используется для фокусирования внимания на коммуникативных структурах. Данный процесс можно наблюдать преимущественно в социальных дисциплинах. В исторической науке понятие применяется преимущественно по отношению к академическому сообществу или большим массивам. Сообщество художников не укладывается в рамки чисто профессиональной группы, т.к. структура его функционирования обладает определенной спецификой. Социологи в настоящее время отходят от объяснительной модели профессиональной группы, переходя к более

[1] См. гл. 2 «Сообщество художников в системе государственного управления».

сложноустроенному сообществу, художники, можно сказать, и в этом отношении опередили свое время. В данной диссертационной работе предпринята попытка адаптации этого понятия под методы исторического исследования и расширения сферы его применения, что, с одной стороны, приводит к новому ракурсу и, соответственно, расширению исследовательского поля, а, с другой стороны, не исключает пополнения фактографии истории советского изобразительного искусства, формирования в постреволюционный период государственных органов власти, высших художественных учебных заведений, работы партийных ячеек и т.д. Также расширение практики применения в исторических исследованиях «сообщества» и «поколения» даст возможность более контекстуального изучения феномена революционных процессов и революционного изобразительного искусства и историкам, и искусствоведам, и культурологам.

1.2. Демографическая характеристика сообщества художников

Исследование сообщества советских художников предполагает не только изучение биографий и деятельности наиболее ярких его лиц, но интерес к каждому его представителю как члену определенной группы, т.е. численным и возрастным характеристикам художников в 1917–1927 гг. Данную задачу возможно реализовать с применением исследовательского аппарата демографической истории. В данном параграфе предпринята попытка осуществить демографический подход и поколенческий анализ, выявить численный и половозрастной состав сообщества художников и его изменения начиная с конца XIX в., демографические факторы, влиявшие на сообщество (например, эмиграция) и проанализировать их влияние на сообщество. Следует отметить, что сообщество советских художников не является самостоятельной демографической группой. Демографические исследования со столь численно ограниченным предметом – редкость, что во многом связанно с отсутствием данных по численно-малым группам, но они имеют смысл именно при исследовании сообщества, т.к. дают возможность понять, кто входил в сообщество.

Для реализации поколенческого анализа, необходимо определиться с тем, какое поколение используется в данной диссертационной работе. Термин «поколение» имеет междисциплинарный характер, из чего вытекает неоднозначность определения и множественность трактовок. В отличие от повседневной речи, этот термин не так часто используется в исторических исследованиях. Т. Шанин объяснял это так: «Понятие “поколение” – широко распространенная аналитическая категория языка повседневности, беллетристики и СМИ, хотя и менее популярная в науке. Оно существует параллельно, но не альтернативно другим категориям анализа и системам видения. Вопросами являются здесь как характер этого понятия (что дает, а что ограничивает в видении

этот инструмент познания), так и причины его сравнительно ограниченного употребления историографией»[1].

Отсутствие терминологического единства связано с разделенным инструментарием, достаточно строгими границами, созданными между дисциплинами, которые в несколько последних десятилетий активно преодолеваются в социальных и гуманитарных науках. Е.И. Иванова в работе «Социально-демографические поколения современной России: воспроизводство и взаимодействие» выделяет несколько подходов и терминологических обоснований:

- историко-культурный подход;
- демографический подход: «основан на применении количественных качественных индикаторов воспроизводства населения. Особенности оценок первых (количественных) индикаторов заключаются в использовании конкретных методов анализа, разделении поколений на реальные и условные»[2];
- реальное демографическое поколение, которое «характеризуется близостью дат рождения;
- реальное историческое поколение, объединенное «рядом событий, пережитых демографическим поколением в период его формирования»[3].

Об историческом поколении говорит и Ю.А. Левада, давая ему иное обоснование, впрочем, схожее по смыслу. Он выделяет шесть поколений XX в., в числе который и поколение «революционного перелома»[4].

В исследовании сообщества советских художников представляется нецелесообразным рассматривать реальное поколение. Данная категория скорее применима к большим объемам данных и иным задачам исследования. В случае данного диссертационного исследования, ввиду весьма количественно

---

[1] *Шанин Т.* История поколений и поколенческая история // Поколенческий анализ современной России. М., 2005. С. 19.
[2] *Иванова Е.И.* Социально-демографические поколения современной России: воспроизводство и взаимодействие. М., 2012. С. 47.
[3] Там же. С. 48.
[4] *Левада Ю.А.* Поколения XX века: возможности исследования // Поколенческий анализ современной России. М., 2005. С. 41.

ограниченного объекта, мы будем говорить об условном поколении. Метод условного поколения – является одним из традиционных методов демографической истории, однако в данной диссертации он применен к сообществу художников, что накладывает определенные ограничения на применение методов демографической истории – не все статистические методы могут быть применены в условиях недостатка данных, тем более не работают математические методы. Однако применение специальных демографических методов, в комплексе с изучением сообщества художников на государственном, образовательном и повседневном уровнях – делает возможным исследование именно структурных изменений в сообществе художников.

Условное поколение для художника включает не только общий исторический контекст и определенные формирующие события, такие как, например, Первая мировая война или Революция 1917 г., но оно также неразрывно связано с различными художественными школами и течениями, потому что, как правило, новаторское течение собирает вокруг себя людей в рамках условного поколения.

Впервые к поколенческому анализу сообщества советских художников обратилась Г.А. Янковская. Исследуя искусство эпохи сталинизма, Г.А. Янковская выделяет пять социальных поколений. Социальными, а не демографическими они являются ввиду их зависимости от условий, в которых существует сообщество – изменения арт-рынка и художественного образования. Соответственно, если применить данное разделение к 1920-м гг., то получится, что действовали следующие поколения, родившиеся в: 1) 1860–1870-е гг.; 2) 1870 – середине 1880-х (формировались в эпоху «серебряного века», сознательно решили остаться после Революции 1917 г.); 3) 1890-е гг. («первое подлинно советское»)[1]. Важность поколенческого фактора выделяла и О. Ройтенберг, в течение тридцати лет по крупицам собиравшая историю художников, которые в 1920-е гг. заканчивали ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН и чье искусство было забыто на долгие последующие

[1] *Янковская Г.А.* Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 11(89). С. 27–28.

десятилетия. Исследовательница также акцентирует внимание на том, что эти художники были исключительно связаны с эпохой: «Как ни разнятся склонностями, характером дарования, масштабом личности, “линией судьбы” художники первого поколения советской формации, главное в их сути – неотторжимость от времени. Времени рубежей»[1].

Первая мировая война стала серьезным испытанием для населения России, что, конечно, отразилось и на демографической ситуации. Последовавшие за этим события Революции 1917 г. и гражданской войны деформировали осуществлявшийся демографический переход[2]. С одной стороны, традиционное общество и характерный для него тип воспроизводства населения постепенно подходили к своему цивилизационному завершению, с другой, под воздействием всех потрясений, новые общественные нормы сформироваться не успели. Следует отметить, что этот демографический фактор влиял не только на глобальные вопросы численности населения и экономического развития, но не менее воздействовал и на повседневную жизнь каждого человека ввиду изменений в семейной жизни: стратегии планирования семьи (в каком возрасте и почему человек вступал в брак, отношение к детям, к разводам), распределение ролей женщины и мужчины в семье (гендерные отношения претерпевали изменения). Профессиональные сообщества также во многом реформировались под давлением демографического и гендерного факторов. В особенности представляет интерес исследование такого демографического измерения на примере художественного сообщества, как одного из наиболее подвижных, прогрессивных, в большей степени открытого для новых общественных явлений.

Исследование демографии сообщества художников в пер. пол. XX в. в данной диссертации базируется на впервые привлекаемых применительно к данной проблематике результатах регулярно проводимых переписей населения. Художники, скульпторы и представители других творческих профессий

[1] *Ройтенберг О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были… Из истории художественной жизни. 1925–1935. М., 2004. С. 56.

[2] Подробнее об особенностях демографического перехода см.: *Жиромская В.Б.* Основные тенденции демографического развития России в XX веке. М., 2012.

специального интереса для первой всеобщей переписи 1897 г. не представляли. Первые данные именно об этой категории, которые мы можем вычленить относятся к московской переписи 1902 г.:

Таблица № 1. Самодеятельные художники, художницы и композиторы в Москве. 1902 г.

Самодеятельные по возрасту, месторождению и личным занятиям подробно обозначенным (мужчины) – **Художники и композиторы**																							
5–9 лет		10–14		15–17		18–19		20–24		25–29		30–39		40–49		50–59		60–69		70 и б.		Неизв.		**Итого**	
Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве
		1		**5**	**3**	**5**	**2**	**23**	**9**	**46**	**13**	**76**	**26**	**33**	**13**	**11**	**5**	**16**	**13**	**3**	**1**			**219**	**75**
Самодеятельные по возрасту, месторождению и личным занятиям подробно обозначенным (женщины) – **Художницы**																							
5–9		10–14		15–17		18–19		20–24		25–29		30–39		40–49		50–59		60–69		70 и б.		Неизв.		**Итого**	
Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве	Общ	Родив в Москве
								6	**2**	**5**	**1**	**17**	**5**	**4**	**–**	**1**	**1**							**33**	**9**

Источник: Главнейшие данные переписи г. Москвы 31 января 1902 г. Вып. 6.: Население Москвы по занятиям. М., 1907.

Самая многочисленная возрастная группа в приведенной таблице – это от 25 до 49 лет. Среди этих лиц часть продолжит свою деятельность и после Революции 1917 г. Приведенные в таблице № 1 данные, демонстрируют вполне ожидаемое явление: количество мужчин (профессиональных художников и композиторов) значительно превышает количество самодеятельных женщин-художниц: 86,9% мужчин и 13,1% женщин от общего числа художников.

Профессиональные художники в России – это сообщество городской культуры, сосредоточенное, в первую очередь, в Москве и Санкт-Петербурге. Данное обстоятельство, с одной стороны, способствует элитарности и закрытости сообщества, но, в то же время, повышает миграционную активность художников. Для того, чтобы считаться частью профессионального сообщества нужно пройти апробацию своего таланта и умений в одной из столиц. В связи с этим, интересен показатель родившихся в Москве: 34,25% мужчин-художников и 27,27% женщин-художниц были рождены в Москве.

Особенности распределения профессионального ресурса художественного сообщества представлены в таблице № 2:

Таблица № 2. Население (художники и композиторы), занятое в непромысловых занятиях. Москва. 1902 г.

М.п.						Ж.п.					
Самодеятельные	Домашняя прислуга	Несамодеятельные			Итого	Самодеятельные	Домашняя прислуга	Несамодеятельные			Итого
		От 5 л и старше	До 5 лет	Общ число				От 5 лет и стар.	До 5 лет	Общее число	
218	**11**	**50**	**20**	**70**	**299**	**34**	**100**	**150**	**23**	**173**	**307**

Источник: Главнейшие данные переписи г. Москвы 31 января 1902 г. Вып. 6.: Население Москвы по занятиям. М., 1907.

Несмотря на то, что прислуга также является самодеятельной группой населения, в данной переписи прислуга была выделена отдельно. Художественное образование было частью традиций воспитания, особенно для девочек. В то же время, для женщины в начале XX в. роль домашней прислуги была одной из не столь многочисленных возможностей обеспечивать себя, получить некий формат независимости. И женщины активно этой возможностью пользовались, что следует из данных таблицы № 2.

Данные за 1902 г. свидетельствуют о малочисленности сообщества художников, преобладании в нем художников-мужчин. Приведенные сведения о московском сообществе художников в 1902 г. дают возможность соотнести их с послереволюционными данными переписей. Следует отметить, что городская культура была культурой молодежной: «Преобладание традиционного типа воспроизводства населения проявилось также в высоком удельном весе молодежи в населении российского общества» [1] . Также городское население было преимущественно мужским. Несмотря на трагические и значительные потери в первую очередь мужского населения в Первой мировой войне, Революции 1917 г. и Гражданской войне, в 1920-е гг. в городах количество женщин было значительно ниже, чем в деревне: «в группах от 20 до 55 лет удельный вес женщин был ниже, чем в деревне, и преобладание его над удельным весом мужчин выражено слабее. Даже среди 25–29-летних доля мужчин (хотя нарушение пропорций здесь очень ощутимо) была все же выше, чем в соответствующей группе сельского населения»[2].

Явственнее становятся изменения в репродуктивном поведении, в особенности городского населения: «Во второй половине 1920-х гг. развивается внутрисемейное регулирование, прежде всего в городах Европейской России. Уменьшается размер семьи и количество детей в ней» [3] . Источником этих

[1] *Жиромская В.Б.* После революционных бурь: население России в первой половине 20-х годов. М., 1996. С. 13.
[2] Там же. С. 14.
[3] *Жиромская В.Б.* Основные тенденции демографического развития России в XX веке. М., 2012. С. 13.

изменений являлся как внутренний потенциал общества, так и проводимая Советским государством политика в области семейного права, которая не раз становилась предметом исследования[1].

Наиболее полные данные для демографического исследования сообщества художников представлены в городской переписи 1923 г. Помимо территориальной полноты данных Центрального статистического управления, ценным является то, что художники изобразительных искусств выделены отдельно, по крайней мере, в части профессионального состава населения.

[1] См.: *Араловец Н.А.* Городская семья в России 1897–1926 гг.: Историко-демографический аспект. М., 2003; *Алферова И.В.* «Женский вопрос» в теории и практике большевизма. Брянск, 2011; *Смирнова Т.М.* Дети страны Советов: от государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. М.; СПб., 2015; и др.

Таблица № 3. Художники изобразительных искусств (служащие). 1923 г.

Возраст	10–14		15–19		20–24		25–29		30–39		40–49		50–59		60 и более		Неиз.		Итого	
Пол	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.
Всего по СССР	2	–	88	16	250	50	374	48	656	115	378	60	171	22	55	3	3	–	1977	314
Всего по РСФСР	2	–	59	11	191	38	293	43	542	96	308	56	139	22	43	3	1	–	1578	269
Всего по Европейской части	1		44		148		218		443		256		121						1265	233
Крайний Северный и Северный район	–	–	1	–	3	–	4	1	9	–	2	–	1	–	–	–	–	–	20	1
Северо-западный район	–	–	4	3	17	7	29	10	102	18	66	20	36	11	11	–	–	–	265	69
Западный район	1	–	3	1	8	1	5	1	12	1	9	–	2	–	1	–	–	–	41	4
Московско-промышленный район	–	–	18	4	80	18	133	18	216	56	129	21	61	6	16	1	–	–	653	124
Центрально-земледельческий район	–	–	5	–	10	3	18	3	31	2	13	1	10	–	2	–	1	–	90	9
Волжско-Камский район, Уральская область и Башкирская АССР	–	–	3	1	13	3	12	3	41	6	22	8	7	2	3	2	–	–	101	25
Волжский район	–	–	10	–	14	1	17	1	32	5	15	–	4	–	2	–	–	–	94	7
Юго-Восток	–	–	6	–	9	1	29	1	28	2	24	1	7	–	3	–	–	–	106	5
Сибирь	1	–	6	1	12	1	20	2	35	2	10	2	4	–	3	–	–	–	91	8
Дальневосточная область	–	–	–	–	3	–	6	1	4	–	4	–	–	–	–	–	–	–	17	1
Украинская ССР	–	–	26	5	55	12	77	5	107	18	65	3	29	–	10	–	2	–	371	43

Источник: Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. III. Вып. 1: Население городов Союза С.С.Р. по возрасту, занятиям и семейному положению. М., 1926.

Таблица № 4. Художники изобразительных искусств (лица свободных профессий). 1923 г.

Возраст	10–14		15–19		20–24		25–29		30–39		40–49		50–59		60 и более		Неиз.		Итого	
Пол	М. п.	Ж. п.	М. п.	Ж. п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.	М.п.	Ж.п.
Всего по СССР	–	–	41	10	170	48	282	50	444	62	282	34	141	18	92	14	1	–	1453	236
Всего по РСФСР	–	–	30	7	127	39	205	38	343	47	225	29	108	14	63	12	–	–	1101	186
Всего по Европейской части	–		18		107		162		251		178		86						882	150
Крайний Северный и Северный район	–	–	–	–	–	–	1	–	2	–	4	–	–	–	1	–	–	–	8	–
Северо-западный район	–	–	2	1	9	2	24	6	51	7	43	7	30	2	10	2	–	–	169	27
Западный район	–	–	1	–	6	–	9	–	8	–	7	–	3	–	1	–	–	–	35	–
Московско-промышленный район	–	–	9	4	78	22	100	23	139	31	88	12	40	10	26	5	–	–	480	107
Центрально-земледельческий район	–		2		3		9		19		15		1		6					
Волжско-Камский район, Уральская область и Башкирская АССР	–	–	2	1	7	2	8	3	12	1	12	2	7	–	4	1	–	–	52	10
Волжский район	–	–	2	–	4	–	11	–	20	–	9	1	5	–	1	–	–	–	52	1
Юго-Восток	–	–	4	–	5	2	14	1	25	1	15	–	12	1	–	1	–	–	75	5
Сибирь	–	–	3	1	2	2	6	–	20	1	6	1	3	–	2	–	–	–	42	5
Дальневосточная область	–	–	–	–	4	–	13	1	9	–	5	1	2	–	2	–	–	–	35	2
Украинская ССР	–	–	11	3	39	8	74	10	95	14	52	5	30	4	28	2	1	–	330	46

Источник: Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. III. Вып. 1: Население городов Союза С.С.Р. по возрасту, занятиям и семейному положению. М., 1926.

В социально-профессиональном плане художники делились на две категории: служащие и лица свободных профессий. Первые состояли на службе в государственном учреждении, вторые могли жить за счет частных или государственных заказов, но официально трудоустроены как штатная единица в государственном учреждении не были. В таблицах № № 3–4 представлены наиболее полные данные по численности художников. Общая численность сообщества художников обоих полов в СССР составляла 3 980 чел., из них в РСФСР – 3 134 чел., на территории Европейской части России – 2 530 чел. Таким образом, на территории Европейской части России проживало 80,73% сообщества художников РСФСР. Наибольшим количеством художников отмечен Московско-промышленный район, в нем сосредоточено 42,07% художников – служащих и 45,61% художников – лиц свободных профессий мужчин и женщин от общего числа по РСФСР.

Переписи отразили и половозрастной состав художников. Половой состав представлен следующими соотношениями: от общего количества художников – служащих – по СССР 86,29% мужчин и 13,71% женщин; по РСФСР 85,44% мужчин и 14,56% женщин; по Европейской части России 84,45% мужчин и 15,55 женщин, по Московско-промышленному району 84,04% мужчин и 15,96% женщин. Среди лиц свободных профессий – по СССР 86,03% мужчин и 13,97 женщин; по РСФСР 85,55% и 14,45% соответственно; по Европейской части 85,47% и 14,53% соответственно; по Московско-промышленному району 81,77% и 18,23% соответственно. Наиболее многочисленная возрастная группа служащих и лиц свободных профессий и мужчин, и женщин – это 30–39 лет, по обе стороны от данной возрастной группы мы видим нисходящий тренд. Таким образом, самой многочисленной группой являются те, кто родился в период 1884–1893 гг.; следующими и одинаковыми по численности идут группы 25–29 и 40–49 лет – это 1894–1898 гг. и 1874–1883 гг. рождения.

Распределение художников по губерниям Европейской России представлено в табл. № 5. Данная таблица подтверждает предыдущий тезис концентрации сообщества художников в столичных городах. В Московской губернии

художников всего было 1137 чел., в Ленинградской – 493 чел. Более 50 чел. художников было только в пяти губерниях: Курской (67 чел.), Нижегородской (54 чел.), Саратовской (62 чел.), Татреспублике (55 чел.) и Ярославской (55 чел.).

Таблица № 5. Количество художников по губерниям. 1923 г.

	М.п.		Ж.п.	
	Служащие	Лица свободных профессий	Служащие	Лица свободных профессий
Архангельская губерния	7	5	1	–
Астраханская губерния	9	10	–	–
Башкирская АССР	4	5	–	–
Брянская губерния	2	8	–	–
Витебская губерния	8	6	–	–
Владимирская губерния	17	8	2	–
Вологодская губерния	7	2	–	–
Воронежская губерния	7	20	–	1
Вотская область	2	1	–	–
Вятская губерния	12	8	4	–
Гомельская губерния	17	6	1	–
Зырянская губерния	1	–	–	–
Екатеринбургская губерния	17	13	4	3
Иваново-Вознесенская губерния	15	4	1	–
Калужская губерния	11	4	–	1
Карельская трудовая коммуна	1	1	–	0
Костромская губерния	15	4	2	–
Курская губерния	26	41	–	–
Марийская область	–	–	1	–
Московская губерния	520	408	109	100
Мурманская губерния	–	–	–	–
Немцев Поволжья Трудовая Коммуна	4	2	–	–
Нижегородская губерния	23	28	2	1

Новгородская губерния	12	2	–	1
Орловская губерния	13	7	6	3
Пензенская губерния	7	4	1	1
Пермская губерния	34	7	2	2
Ленинградская губерния	245	154	69	25
Псковская губерния	8	11	–	1
Рязанская губерния	9	6	–	–
Самарская губерния	20	10	1	3
Саратовская губерния	41	20	–	1
Северо-Двинская губерния	4	–	–	–
Симбирская губерния	11	5	–	–
Смоленская губерния	14	15	3	–
Тамбовская губерния	15	5	1	–
Татреспублика	23	14	13	5
Тверская губерния	18	13	–	1
Тульская губерния	14	2	1	–
Царицынская губерния	9	5	–	–
Челябинская губерния	8	3	–	–
Череповецкая губерния	–	2	–	–
Чувашская область	1	1	1	0
Ярославская губерния	34	12	8	1

Источник: Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. II.: Население городов Союза С.С.Р. по занятиям. Вып. 1: Европейская Россия. М., 1924.

Объединенные данные переписей Москвы и Ленинграда 1920, 1923 и 1926 гг. позволяют в динамике взглянуть на численность и половой состав сообщества художников (в данной статистической подборке художники объединены со скульпторами):

Таблица № 6. Служащие художники и скульпторы. 1926 г., г. Ленинград.

Мужчины			Женщины			Оба пола		
1920	1923	1926	1920	1923	1926	1920	1923	1926

265	**222**	**266**	**130**	**65**	**45**	**395**	**287**	**311**

Источник: Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г.: краткие сводки. М., 1928. Вып. 9: Социальный состав и занятия население г. Ленинграда. С. 88.

Таблица № 7. Лица свободных профессий – художники и скульпторы. 1926 г., г. Ленинград

Мужчины			Женщины			Оба пола		
1920	1923	1926	1920	1923	1926	1920	1923	1926
38	**143**	**211**	**24**	**20**	**40**	**62**	**163**	**251**

Источник: Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г.: краткие сводки. М., 1928. Вып. 9: Социальный состав и занятия население г. Ленинграда. С. 88.

Таблица № 8. Служащие художники и скульпторы. 1926 г., г. Москва

Мужчины			Женщины			Оба пола		
1920	1923	1926	1920	1923	1926	1920	1923	1926
509	**467**	**579**	**199**	**106**	**94**	**708**	**573**	**673**

Источник: Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г: краткие сводки. М., 1928. Вып. 8: Социальный состав и занятия население г. Москвы. С. 87.

Таблица № 9. Лица свободных профессий – художники и скульпторы. 1926 г., г. Москва

Мужчины			Женщины			Оба пола		
1920	1923	1926	1920	1923	1926	1920	1923	1926
102	**387**	**423**	**32**	**101**	**116**	**134**	**488**	**539**

Источник: Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г: краткие сводки. М., 1928. Вып. 8: Социальный состав и занятия население г. Москвы. С. 88.

Сопоставим данные таблиц № № 3–4 и № № 6–9: в 1923 г. художники Ленинграда составляли 15,54% от общего количества художников – служащих и 12,67% художников – лиц свободных профессий на территории РСФСР.

Художники Москвы составляли 31,02% от общего количества художников – служащих и 37,92% художников – лиц свободных профессий на той же территории. Таким образом, в двух столицах было сосредоточено почти 50% всего профессионального сообщества художников.

Таблицы № № 6–9 также демонстрируют наличие «форы» у Москвы в 1920 г. – на 45,72% в Ленинграде было меньше профессиональных художников, чем в Москве. Данное явление можно соотнести с переносом столицы в Москву и, соответственно, переездом Наркомпроса, а также отъездом художников из Петрограда в связи с ухудшением хозяйственного, санитарного состояния города.

Число женщин-художниц, являвшихся советскими служащими, снижалось от 1920 г. к 1926 г.: в Ленинграде со 130 чел. до 45 чел., т.е. на 65,38%; в Москве со 199 чел. до 94 чел., т.е. на 52,76%. В это же время, число женщин-художниц как лиц свободной профессии за тот же период (1920–1926 гг.) возросло: в Москве на 262,5%, в Ленинграде на 66,67%. Количество мужчин-художников, служащих в советских учреждениях, к 1926 г. увеличилось, но не столь значительно: на 0,38% в Ленинграде и на 13,75% в Москве.

В Москве и Петрограде среди служащих отмечается резкое снижение количества служащих художников и художниц с 1920 г. к 1923 г.: в Москве на 8,25%, в Ленинграде на 16,23%. Можно предположить две причины этого спада, правда быстро восстановившегося. Во-первых, ввиду экономического фактора финансирование областей искусства в 1921–1923 гг. было резко снижено, из-за чего закрывались многие региональные художественные учебные заведения и музеи. Художники, терявшие свои места, оказывались вне данной категории в переписи. В результате этого они либо попадали в другие категории, например, безработные или лица свободных профессий, либо могли сменить профессию и перейти, например, в служащие другой категории. Во-вторых, в 1923 г. проходила реформа структур Наркомпроса, длившаяся несколько лет[1], художники, которые были в процессе перехода с одной должности из упраздняемой государственной

[1] Подробнее во второй главе диссертации.

единицы в другую, исключали себя из данной категории в переписи и относили к другой. Среди лиц свободных профессий можно отметить устойчивый рост мужчин-художников: в Москве на 314,71%, в Ленинграде на 455,26% с 1920 до 1926 г.

Важным фактором, влиявшим на демографические показатели и развитие сообщества художников в постреволюционное десятилетие, является миграция. Художники в конце XIX – начале XX в. активно ездили в европейские страны для получения дополнительного образования, знакомства с западным искусством. Подобные поездки были как премией за получение, например, звания художника по окончании Академии Художеств, так и осуществлялись за собственные средства. Эти образовательные поездки, которые можно отнести к возвратной миграции, продолжились и после Революции 1917 г., однако высшие художественные учебные заведения позволить себе подобную дореволюционную систему поощрений не могли, поэтому на первом этапе организация выезда за границу могла быть осуществлена при личном посредничестве большевистской верхушки. Ситуация начала постепенно меняться с 1925 г., когда был создан ВОКС. Сложность с выездом и невозможность знакомства с европейскими образцами искусства особенно отражалась на тех представителях сообщества художников, которые в первой половине 1920-х гг. заканчивали высшие художественные образовательные учреждения. Показателен пример К.Н. Редько (окончил ВХУТЕМАС в 1922 г.). 13 октября 1926 г., незадолго до отъезда в Париж, где он пробыл в течение 1927–1935 гг., он писал: «Дни мои проходят не организовано, скудно, ограниченно. Деньги я не зарабатываю и поэтому ничего не трачу за исключением получаемого прожиточного минимума. То, что я написал, никому сейчас не нужно, никто не желает или не может приобрести...Так называемые блага культуры, пусть употребляет тот, кто их создает – если героически может»[1]. 19 октября настроение у К.Н. Редько изменилось, он пишет: «Умеет и любит оказать помощь Зинаида Павловна (Кржижановская). Старые

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 137. Д. 22. Л. 2.

большевики – настоящие БОЛЬШЕВИКИ»[1]. Она наряду с А.В. Луначарским способствовала отъезду художника в Париж. Подобные личные контакты у художников, которые только входили в профессиональную жизнь, с представителями власти влияли на выстраивание системы клиент-патронских отношений, где не только институции обеспечивали возможность командировок, но и личные «просьбы». Наркомпрос и непосредственно отдел ИЗО НКП были организаторами презентации советского искусства на западную аудиторию[2], что также позволяло художникам выезжать за границу. Это была преимущественно возвратная миграция. К последней также относится внутренняя миграция, которая особенно активизировалась в 1918–1920 гг. в Петрограде. Голод, ужасное положение города привели к массовому оттоку населения. Коснулось это, конечно, и художников, о чем свидетельствует множество источников личного происхождения[3]. Художники предпочитали временно уезжать в другие города или деревни.

В результате Революции 1917 г. в Россию не вернулись или покинули ее многие представители и научного, и художественного сообщества. Среди высланных групп интеллигенции художников не было[4], но не вернулись в Россию такие, например, признанные лица авангарда, как Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, другие, как Б.Д. Григорьев, уехали навсегда в первые годы после революции. На данный момент определить количество эмигрировавших художников не представляется возможным, однако благодаря работе О.Л. Лейкинд, К.В. Махрова и Д.Я. Северюхина, которые в контакте со многими другими исследователями создали биографический словарь «Художники Русского Зарубежья: первая и вторая волна эмиграции», есть возможность представить масштаб потерь для сообщества художников. Несмотря на отъезд многих

[1] Там же. Л. 3.
[2] Напр.: Первая русская художественная выставка в Берлине, 1922 г.
[3] Напр.: *Кузьмин Н.В.* Давно и недавно. М., 1982. С. 267; Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 187. Д. 30. Л. 7. и др.
[4] Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК–ГПУ. 1921–1923. М., 2005. С. 41.

представителей сообщества, количество профессиональных художников от 1917 г. к 1927 г. росло, о чем свидетельствуют приведенные выше данные переписей. Эмиграция отдельных известных художников, с одной стороны, создавала негативный имидж советской власти, с другой стороны, она освобождала пространство для появления новых авторитетов сообщества художников. Художники, уехавшие в эмиграцию, выходили из советской системы или вовсе в ней не существовали, но личные контакты с представителями сообщества они сохраняли. При этом выстраивание границ «свои/чужие» было не столь однозначно, например, следующий текст написал в 1925 г. из Парижа эмигрировавший Б.Д. Григорьев художнику В.В. Воинову, находившемуся в советской России: «Тоска нападает, когда встречаешь “земляка” “оттуда”, откуда, тому шесть лет, как благополучно спас и себя, и жену, и драгоценнейшее дитя мое»[1]. Советское государство представляется тем враждебным местом, откуда надо спасти себя и семью, это место настолько враждебно, что даже встреча человека из СССР вызывает дискомфорт. Данную информацию он, между тем, сообщает в письме другу-художнику, который для себя принял решение не эмигрировать. В то же время, можно выделить стратегию т.н. «внутренней миграции». Так, художница Ю.Г. Арапова в воспоминаниях, написанных в 1960-е гг., противопоставляет себя всему советскому, говорит, что они с мужем закрылись и жили в своем огражденном мирке[2]. Однако это не мешало ни ей, ни ее супругу художнику А.А. Арапову продолжать общение с представителями сообщества художников, в том числе, занимавшими значительное место в советской культуре, ни получать заказы от государственных структур, что дает возможность идентифицировать Араповых как представителей сообщества советских художников.

[1] Русский музей. Отдел рукописей. Ф. 70. Д. 106. Л. 1.

[2] См.: *Филина Ю.С.* «У нас не в почете регистрация бед и трагедий, и мы запоминаем только трагедии, пахнущие “оптимизмом”»: тыловая повседневность в эго-документах Ю.Г. Араповой // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды: сборник статей Международной научно-практической школы-конференции молодых ученых, Москва, 11–14 октября 2021 года. М., 2021. С. 371–379.

В постреволюционное десятилетие художники приняли участие в построении государственного аппарата регулирования культуры, что также отражено в данных ЦСУ. Следует отметить, что данная перепись не отражает реальный профессиональный состав Наркомпроса. Ввиду отраслевой ориентации главных управлений, рассматривая подотдел Изобразительных искусств, профессиональные художники попадают и в категорию заведующих подотделом, и профессоров, и ассистентов, и консультантов. Структура и численность служащих Наркомпроса представлена в таблице № 10:

Таблица № 10. Перепись служащих советских учреждений г. Москвы 1922 г. Структура учреждений и число служащих в Народном комиссариате Просвещения

Наименование должностей	Центр НКП	Учреждения, подведомственные Главполитпросвету	Учреждения, подведомственные Главпрофобру	Учреждения, подведомственные Главсоцвосу	Учреждения, подведомственные Главнауке	Дом съездов и общежитие НКП	Фото-кино отдел	Пролеткульт	Цекультстрой	Госпросиаб	Госиздат	Управление гостеатрами	Всего по Наркомпросу
Администрация													
Наркомиссары и заместители Нарком., члены коллегий	**3**												**3**
Начальники упр-ия, их помощники	**59**	**10**	**150**	**5**	**201**	**–**	**4**	**12**	**4**	**4**	**24**	**34**	**507**
Заведующ. п/отделами	**166**	**48**	**424**	**68**	**208**	**7**	**34**	**7**	**12**	**23**	**64**	**154**	**1215**
Директора	**8**	**20**	**110**	**70**	**72**	**–**	**–**	**3**	**3**	**7**	**4**	**9**	**306**
Уполномочен инспекторы	**39**	**1**	**7**	**19**	**3**	**–**	**–**	**2**	**–**	**1**	**11**	**12**	**95**
Председ. и члены местком	**21**	**1**	**8**	**–**	**–**	**–**	**2**	**–**	**–**	**–**	**–**	**1**	**33**
Инструктора	**26**	**10**	**86**	**29**	**1**	**–**	**1**	**–**	**8**	**1**	**9**	**13**	**184**
Технический персонал […]													
Ученые, педагоги, литераторы и артисты													
Профессора, преподават.	**–**	**268**	**3496**	**4**	**69**	**–**	**–**	**–**	**–**	**–**	**–**	**–**	**3837**
Учителя и воспитатели	**–**	**16**	**150**	**343**	**10**	**–**	**–**	**–**	**23**	**–**	**–**	**48**	**590**
Ассистенты	**–**	**28**	**988**	**9**	**569**	**–**	**5**	**–**	**3**	**16**	**–**	**–**	**1618**
Учен. специалисты	**91**	**29**	**35**	**8**	**406**	**–**	**3**	**1**	**–**	**–**	**2**	**–**	**575**
Библиотек., архивариусы	**23**	**41**	**147**	**12**	**207**	**–**	**2**	**–**	**1**	**–**	**3**	**13**	**449**
Консультанты	**51**	**–**	**3**	**–**	**4**	**–**	**1**	**–**	**–**	**–**	**2**	**3**	**64**
Редакторы	**4**	**2**	**1**	**–**	**4**	**–**	**2**	**–**	**–**	**–**	**29**	**–**	**42**
Артисты	**–**	**–**	**1**	**–**	**92**	**–**	**1**	**33**	**–**	**–**	**–**	**920**	**1047**
Оркестранты	**–**	**–**	**12**	**–**	**23**	**–**	**4**	**–**	**–**	**–**	**–**	**510**	**549**
Художники	**–**	**–**	**1**	**1**	**8**	**–**	**–**	**–**	**–**	**–**	**2**	**16**	**28**
Проч. работн. искусств	**–**	**1**	**2**	**–**	**5**	**–**	**34**	**24**	**–**	**4**	**–**	**58**	**128**
Медики и санитары […]													

Источник: Перепись служащих советских учреждений г. Москвы 1922 г. М., 1922. С. 29.

В фонде Наркомпроса в ГА РФ сохранились множественные списки сотрудников отдела Изобразительных искусств разных подсекций[1], некоторые из них содержат личные карточки, которые, к сожалению, крайне малочисленны и не содержат уникальной информации[2]. Имеются также сведения о получении пайка[3], список детей сотрудников Центросекции ИЗО и лиц, находящихся на иждивении[4]. В фонде хранится также книга (разделенная на несколько томов) с полными анкетными данными сотрудников, но включены в нее только сотрудники финансового отдела и отдела снабжения[5].

Проанализировав основные демографические показатели сообщества советских художников, можно прийти к выводу, что наиболее применимым в данной диссертационной работе является подход Ю.А. Левады, предлагающий понятие революционного поколения. Большинство представителей сообщества художников, в этот период наиболее активно включенных в процессы государственного, образовательного и личностного развития, укладываются в рамки 1874–1898 гг. рождения, что фактически соответствует одному реальному поколению. В период 1917–1927 гг. эти художники составляли абсолютное большинство в сообществе.

Революционное поколение художников в ходе данного исследования целесообразно разделить на первую и вторую волну: тех, чья профессиональная социализация, прохождение образовательных ступеней и личностное формирование было завершено до Революции 1917 г., и тех, кому все это выпало уже после нее. Несмотря на то, что этих художников разделяет незначительный возрастной разрыв (не всегда этот разрыв в принципе присутствует), их различия в мировоззренческом отношении представляются весьма существенными. Художники первой волны сформировались в личностном и профессиональном плане до Революции 1917 г., они успели стать членами сообщества. Вторая волна

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 101.
[2] Там же. Д. 168. Л. 12–14, 26–27, 38–39.
[3] Там же. Д. 173. Л. 1–1об., 5–5об., 6.
[4] Там же. Д. 187. Л. 3, 26–27.
[5] Там же. Оп. 36. Д. 14; Д. 212–215.

только формировалась в процессе Первой мировой войны, Революции и первых лет советской власти. Большая часть представителей второй волны обучались в Свободных мастерских/ВХУТЕМАСе. Художники революционного поколения были носителями прогрессивных идей в том значении, что их время представлялось им преддверием новой эпохи, где технический прогресс будет сочетаться с появлением человека и общества нового типа.

К первой волне относятся такие широко известные художники как К.С. Малевич, В.В. Кандинский, П.Н. Филонов и др., ставшие харизматическими лидерами сообщества. Их теории строились не только вокруг изобразительного искусства, но и затрагивали мироустройство, бытовую, социальную и политическую сферы. Степень значимости теорий для самих художников описала в воспоминаниях сестра П.Н. Филонова Е.Н. Глебова: «Как-то во время войны брат сказал мне: “Если пропадут картины будет ужасно, но еще хуже будет, если пропадут рукописи”»[1]. В современной историографии закрепилось положение, что Революцию 1917 г. и, в особенности, приход к власти большевиков художники первой волны восприняли как возможность реализовать свои теории. Следует отметить, что применительно к художникам, согласившимся на сотрудничество с советской властью в первые же месяцы, чаще употребляются термины «левые», «авангардисты» и пр. Согласно выдающемуся исследованию Б. Гройса «Утопия и обмен» не столько личные амбиции некоторых художников подвигли их пойти на сотрудничество с новой властью, сколько сам авангардистский проект, предполагавший высшей целью широкую реализацию на социальном пространстве[2]. Уникальность исторического момента состояла в том, что грань между теоретическими построениями и реальностью в общественном сознании была малоосязаема. На практике, большинство художников были весьма далеки от политических процессов, не могли осознать возможные последствия революции. В 1917 г. постепенно в профессиональном пространстве появляется вторая волна художников революционного поколения, сначала в качестве студентов высших

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 151. Д. 1. Л. 86.
[2] См.: *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С. 25.

художественных образовательных учреждений, а затем – как полноправных представителей сообщества.

Художники революционного поколения отнюдь не считали свое искусство буржуазным, хоть и успели просуществовать какую-то часть своей профессиональной жизни в условиях рынка. В дореволюционный период первая волна успела пронзительно заявить о себе, использовав не только изобразительные средства, но и всевозможный акционизм, однако достичь того положения в художественной среде, которое занимал, например, И.Е. Репин (резкий противник авангарда), они не успели. После революции они получили новые возможности, новые средства реализации. Представители второй волны не были связаны с «буржуазной» дореволюционной художественной средой, но они, обучаясь в Свободных мастерских, ВХУТЕМАСе, перенимали от преподавателей понимание «революционного» искусства.

Представители второй волны вышли в самостоятельную творческую жизнь тогда, когда единственным источником высшего художественного образования, заказов на работу и дохода стало советское государство. Они фактически не представляли себе жизнь художника в условиях «свободного» рынка. Более того, их юношеские воспоминания были связаны с Первой мировой войной. Для многих из них она была лишена национальной или патриотической составляющей. В отличие от представителей первой волны, в силу возраста, они не участвовали в боевых действиях или военной агитации. Однако кошмар мировой войны отразился в их сознании. Большевики для многих из этих художников, особенно учитывая пропагандистскую риторику, стали освободителями от войны. Таким образом, представители второй волны в полной мере ощутили на себе революционный энтузиазм эпохи, возможность построения общества нового типа, но политическое существование они видели именно в рамках социалистического государства. При этом в период 1922–1926 гг. происходит резкий рост численности сообщества художников, но не рост рабочих мест для них, что приведет к обострению конфликтов внутри сообщества. При этом, многие представители первой волны революционного поколения жили «на пороге» новой эпохи,

аналогичные же ощущения были и у представителей второй. Отсюда и появление многих «измов» в искусстве, и представление, что они – промежуточный этап, и только следующее поколение будет подлинно новым. Например, художник М.М. Цехановский написал следующее в своем дневнике первой половины 1920-х гг.: «Но все же, вся эта мещанская тихая обстановка – подкошена, все “уплотнено”, полуразрушено и доживает свой век. Новое поколение, вероятно, иначе начнет строить свою жизнь. Конечно, тупость, мещанство, идиотизм останутся до конца века, но это наше русское тихое болото – едва ли воскреснет»[1].

Анализ демографических показателей сообщества художников приводит к выводу, что от начала XX в. к 1927 г. сообщество художников сильно выросло количественно. В 1923 г. численность сообщества на территории СССР составляла 3 980 чел. На Европейскую часть России приходилось более 80% сообщества, а на Москву порядка 40% сообщества. Численность художников в Москве с 1902 по 1926 г. увеличилась в 3,6 раз, если учитывать только самодеятельное население, и ровно в два раза, если учитывать несамодеятельное и домашнюю прислугу. Изменилось половое соотношение самодеятельного населения: с 86,9% мужчин и 13,1% женщин до 82,67% мужчин и 17,33% женщин. Основное ядро сообщества составляли представители революционного поколения – это родившиеся в период 1874–1898 гг. Тенденции к увеличению численности сообщества не смогла помешать миграционная активность художников. Отъезд узнаваемых представителей и авторитетов сообщества создавал пространство для появления новых лиц и большей ротации внутри сообщества.

[1] РГАЛИ. Ф. 2627. Оп. 2. Д. 95. Л. 4.

1.3. Гендерные отношения сообщества художников

В XX в., когда институт семьи претерпевал серьезные изменения и все более входило в обиход искусственное регулирование рождаемости, демографический переход трансформировал традиционные показатели рождаемости и смертности. Ввиду изменений, вызванных демографическим переходом, социальные факторы стали играть все более важную роль. Гендерная история, изучающая иерархию и практики отношений женщины и мужчины на различных уровнях – это междисциплинарная сфера для демографической и социальной истории.

В данном параграфе внимание сфокусировано на гендерных отношениях сообщества, т. к. они пронизывали и влияли на все уровни жизни – от семьи до взаимодействия с государственными структурами. Следует выделить несколько уровней гендерных отношений в сообществе художников, которые будут исследованы в данном параграфе: получение высшего художественного образования и профессиональное занятие искусством; семейные отношения; специфика мужского и женского художественного труда; отношения с новой властью, где контролирующим звеном со стороны большевиков часто выступали женщины; восприятие изменений образа советского человека.

Гендерная история является одним из востребованных направлений в исторической науке. В России имеется группа исследователей, внедривших в научную практику методологию гендерной истории: Н.Л. Пушкарева, О.А. Хасбулатова, А.В. Белова и др. [1] Внимание многих начинающих исследователей также обращено к этой тематике. Применительно к сообществу художников следует особо выделить работу О. Авраменко «Гендер в советском неофициальном искусстве», в которой применена методология гендерной истории в исследовании сообщества художников более позднего периода[2].

[1] См.: *Пушкарева Н.Л.* Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X – нач. XIX в.). М., 1997; *Хасбулатова О.А.* Опыт и традиции женского движения в России (1860–1917). Иваново, 1994; *Белова А.В.* «Четыре возраста женщины»: повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в. СПб., 2010.

[2] *Авраменко О.* Гендер в советском неофициальном искусстве. М., 2021.

Впервые к проблеме гендерных отношений в сообществе художников серьезно обратились в ходе подготовки масштабного проекта «Амазонки авангарда». Данный проект, начатый музеем Гуггенхайма в Нью-Йорке, включал международную исследовательскую и выставочную программы. В 2001 г. в России вышел каталог «Амазонки авангарда», содержавший, помимо репродукций изобразительных произведений, ряд научных статей отечественных и зарубежных авторов. Выставки и статьи были сосредоточены вокруг шести наиболее известных «амазонок»: Н.С. Гончаровой, А.А. Экстер, Л.С. Поповой, О.В. Розановой, Н.А. Удальцовой, В.Ф. Степановой. Статьи каталога рассматривали как живописные[1], так и некоторые социальные аспекты проблемы[2]. Данные научные статьи не могли комплексно разрешить проблематику гендера и сообщества художников, но они положили начало исследованиям в этой области.

Своеобразным ответом на проект «Амазонки авангарда» стал сборник 2004 г. под тем же заголовком[3]. Предисловие сборника содержит ряд одиозных утверждений, например: «феминистический шовинизм стал захватывать и то, что ему совсем не принадлежало»[4]; «они не искали никакой независимости, не настаивали на своей исключительности [...] никогда не хотели лавров первенства, и никто из них не примерял к себе роль Кассандры. Они стремились и умели поклоняться мужчинам»[5]; «они и предположить не могли, что о них вспомнят, что их ждут триумфы»[6]. Статьи же, содержащиеся в данном сборнике, не просто не подтверждают, а, наоборот, опровергают сказанное в предисловии. Процесс признания равноправия мужчин и женщин в России не начался с изобразительного

[1] См.: *Деготь Е.* Творческие пары и парадигмы творчества в русском авангарде // Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: (каталог выставки). Нью-Йорк, 2001. С. 109–130; *Коваленко Г.* Александра Экстер // Там же. С. 131–154; и др.

[2] См.: *Энгельштейн Л.* Новые женщины России // Амазонки авангарда: … С. 59–74; *Матич О.* Гендерные проблемы в царстве амазонок: образы женщин в русской культуре рубежа веков // Там же. С. 75–94; и др.

[3] «Амазонки авангарда» / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2004.

[4] Там же. С. 3.

[5] Там же. С. 4.

[6] Там же. С. 5.

авангарда, однако он стал исторически «удобной» платформой для проявления полученных свобод.

Гендерные проблемы соотношения итальянского и российского футуризма были рассмотрены в статье Т. Горячевой[1], где автор приходит к выводу, что футуризм российский воспринимал женщину и мужчину на равных позициях. Футуризм Ф. Маринетти рассматривал женщину как носителя исключительно традиционного сознания, в его понимании прогресс отождествляется с маскулинностью, развитием машин, а женщина и земля только тащат общество в прошлое. В то же время в России, благодаря во многом трудам А.И. Герцена и Н.Г. Чернышевского, идея мужского и женского равноправия отождествлялась с прогрессом. Во время приезда в Россию в 1914 г. Ф. Маринетти не был гостеприимно встречен художественной общественностью, российские футуристы считали, что они давно обогнали своих итальянских коллег и всячески пытались это доказать, в том числе на примере гендерного вопроса. В письме к Ф. Маринетти Н.С. Гончарова, помимо прочего, обращала внимание гостя на то, что презирать и недооценивать женщин не стоит и что в русском языке слово «человек» распространяется на оба пола[2]. Соответственно, российским сообществом художников новейшие течения, даже первоначально заимствованные и изначально содержавшие в себе определенную дискриминацию по половому признаку, адаптировались и включали женщину в процесс творения на равных.

Ввиду длительности и постепенности завоеваний в процессе встраивания женщин-художниц в профессиональное пространство эти изменения к Революции 1917 г. и далее воспринимались сообществом не в качестве крушения идеалов, а как один из этапов общественного прогресса. Следует отметить, что это касалось именно изобразительного искусства, согласно справочнику Академии художеств к 1914 г. из 3 485 художников было 138 женщин, многие из которых получили лишь право преподавания в начальных и средних учебных заведениях, женщин-

[1] *Горячева Т.* «Смотри, все стало мужским…» Мужское и женское начало в риторических жестах футуризма // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С.213–221.
[2] Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: (каталог выставки). Нью-Йорк, 2001. С. 314.

скульпторов было 9 из 447 человек, и ни одной женщины-архитектора. Существовали сложности с получением статуса, несмотря на наличие документов, подтверждавших профессиональную квалификацию. Так, А.В. Уханова, окончив Академию художеств в Санкт-Петербурге, не смогла получить звания художника (что было довольно распространенной ситуацией): «Я не получила звания художника, т.к. не имела среднего образования, но получила удостоверение об окончании Академии»[1]. Однако право на профессию к 1917 г. художницами было получено. Ни в одном источнике мы не встретим в 1917–1920-е гг. резких публичных высказываний, что женщина не может быть художником. Это обстоятельство, конечно, не отменяет внутренних процессов и сложностей при реформировании системы гендерных отношений.

Идея освобождения женщин у дореволюционного поколения художественной интеллигенции присутствовала как непременный атрибут прогресса. Однако понимание этого освобождения разнилось. Одним из радикальных воплощений идеала женской свободы стала Л.Ю. Брик, отношение к ее персоне и в современном обществе неоднозначное. Вероятно, это связано с распространенной в начале XX в. точкой зрения, что равноправие тождественно сексуальному раскрепощению и концу традиционного института семьи, олицетворением которого и был взгляд извне, восприятие посторонними личной жизни Л.Ю. Брик, хотя она никогда подобного не декларировала.

В начале XX в. вопрос гендерного равноправия уже был включен в политическую повестку, но для художников данный вопрос политической окраски не имел. В то же время художественный авангард стал именно тем направлением, в котором впервые появляется значительное количество известных женщин-художниц. Это было обусловлено множеством факторов, основными из которых являются следующие: предоставленный поколением ранее допуск женщин к получению высшего художественного образования; допустимость с точки зрения общества существования женщины в профессиональной художественной сфере

[1] ЦГАЛИ СПб. Ф. 133. Оп. 1. Д. 13. Л. 56.

(второй столь же открытой для женщин была сфера благотворительности); близкое к равному восприятие внутри сообщества художников.

Одним из важных условий вхождения в сообщество было получение высшего художественного образования. Однако далеко не всегда после этого следовало профессиональное занятие искусством. Допуск женщин в высшие художественные заведения был обеспечен еще до Революции 1917 г., мужчины и женщины обучались в них совместно и по одной программе. Следует отметить, что большинство «амазонок авангарда», в отличие от своих коллег-мужчин, были выходцами из сравнительно обеспеченных слоев общества. Это касается, например, Л.С. Поповой, которая родилась в состоятельной семье, Н.А. Удальцовой, чей отец был офицером и т.д. «Амазонки авангарда» получали образование еще в дореволюционный период, однако и после Революции эта тенденция во многом сохранилась. Например, известная советская художница-монументалистка Е.С. Зернова, получавшая высшее образование во ВХУТЕМАСе в 1920-е гг., – дочь профессора Петровской сельскохозяйственной академии (с 1923 г. – Сельскохозяйственная академия им. К.А. Тимирязева). Семья Е.С. Зерновой – это представители столичной интеллигенции. Она вспоминала о поступлении на обучение в мастерскую И.И. Машкова в феврале 1919 г., где из приблизительно 18 студентов половину представляли дочери состоятельных родителей[1]. В то время как среди учащихся-мужчин были представители совершенно разных слоев населения, достаточно много выходцев из российской глубинки и еврейских местечек, что даже привело искусствоведа И.Н. Голомштока к выводу о «провинциальности авангарда»[2].

Согласно данным об учащихся художественных мастерских, женщин было всего на 22,61% меньше, чем учащихся мужчин [3], данные по губерниям распределялись неравномерно. Например, на 1 января 1921 г. в Высших художественных мастерских в Витебске из 121 учащихся было 86 мужчин и 35

[1] *Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 27.
[2] *Голомшток И.Н.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004. С. 13–14.
[3] РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 17. Д. 66, 358.

женщин[1], в Вятке (Высшие художественно-промышленные мастерские) из 163: мужчин – 76, женщин – 87[2], в Москве (ВХУТЕМАС) мужчин – 853, женщин – 817[3], а вот в Учебно-художественный техникуме Самарской губернии мужчин было значительно меньше женщин: 54 против 151 чел.[4] В то же время, согласно всесоюзной городской переписи 1923 г., женщин-художниц было 13,81% против 86,18% мужчин-художников[5]. Эти данные доказывают, что незначительная часть от общего числа женщин, получавших высшее художественное образование, в итоге стала профессиональными художницами.

Интерес представляют и данные о преподавательском составе, среди которого, согласно имеющимся данным, диспропорция была больше. Например, в Высших художественно-технических мастерских в Витебске было 2 мужчины-преподавателя и 2 женщины в 1921 г., а к 1 января 1922 – уже 4 мужчины-преподавателя и 2 женщины[6], в Высших художественно-промышленных мастерских в Вятке из преподавателей: м.п. – 16 чел., ж.п. – 7 чел.[7], в Москве – м.п. – 152 чел., ж.п. – 13 чел. Необходимо отметить, что в статистику преподавателей включались и ассистенты руководителей мастерских, которыми как раз часто являлись художницы.

Довольно типичная картина представлений о женском художественном образовании открывается в биографии В.Е. Пестель, написанной ее дочерью С.Е. Пестель в середине XX в.: «Еще учась в гимназии, Вера Ефремовна начала мечтать о поступлении в школу живописи, но родители не поддерживали ее в этом стремлении, считая, что для женщины не подходит быть художником-профессионалом, что она должна получить образование, в том числе и художественное, не для определения своей будущей профессии, а для того, чтобы

[1] Там же. Д. 66. Л. 61.
[2] Там же. Л. 65.
[3] Там же. Л. 63.
[4] Там же. Д. 358. Л. 10.
[5] Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. III. Вып. 1: Население городов Союза С.С.Р. по возрасту, занятиям и семейному положению. М., 1926.
[6] РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 17. Д. 358. Л. 46об.
[7] Там же. Д. 66. Л. 65.

стать достойной подругой образованного мужа и хорошей воспитательницей своих детей. Так как молодой девушке нельзя было действовать против воли родителей, Вера Ефремовна стала мечтать о раннем замужестве как о средстве избавления от родительской опеки»[1]. В приведенном фрагменте присутствует закрепленное в литературе стремление к браку как возможности обретения свободы для женщины. В.Е. Пестель его реализовала: вышла замуж в неполные 19 лет, первого ребенка родила в 21 год.

Муж В.Е. Пестель умер довольно рано, соответственно к этим воспоминаниям, написанным дочерью, которая вряд ли могла помнить отношения и порядки в семье, следует относиться вдвойне аккуратно. Скорее перед нами некая модель, возможно идеализированная, как складывалась жизнь в семье, где женщина была профессиональной художницей. С.Е. Пестель пишет: «Постепенно у В.Е. стал образовываться свой круг знакомств и дружеских отношений в среде художников, начинающих свою жизнь в искусстве, эти знакомства и дружбы также постепенно вытесняли из ее жизни старые родственные и дружеские связи, не имевшие отношения к миру искусства. Не происходило ни ссор, ни резких разрывов с ними, она просто от них отдалялась. Своего мужа и детей она всю жизнь любила страстно, но вместе с тем семейная жизнь никогда не становилась ее главным интересом. […] Заботы о домашнем быте, обычно отнимающие так много сил и времени у женщины, даже в обеспеченных семьях, очень мало отягощали В.Е. Муж первый был против того, чтобы она отдавала время благоустройству дома и поддержанию светских и родственных связей, не имевших для нее духовного интереса»[2]. Муж В.Е. Пестель не препятствовал ее погружению в художественный круг общения, не настаивал на выполнении существовавших социальных обязанностей жены.

Интересно, что дочь В.Е. Пестель не обходит стороной в воспоминаниях табуированную тему интимных сторон супружеских отношений: «должна, пожалуй оговориться, что физическую неверность мужчины В.Е. считала чем-то

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 247. Д. 37. Л. 12.
[2] Там же. Л. 18–19.

вполне допустимым и извиняемым, если она не соединялась с изменой духовной»[1]. Нельзя сказать, что внутри сообщества существовал некий стандарт семейной жизни, допустимого или запретного, или что этот стандарт варьировался в зависимости от «левизны», принадлежности к новейшим течениям. Так, признанная «амазонка авангарда» Н.А. Удальцова в 1919 г. дала весьма нелестную характеристику чете Брик–Маяковского: «А потом, столкнулась сегодня с жизнью другого, противного мне порядка. Брик, его жена, Маяковский, Штеренберг – свои спевшиеся люди, толкались и вертелись сегодня. Они живут так удобно, она – нарядная и накрашенная, а погано. Она любовница Маяковского, а тут муж. И противно, что Брик кривляется, тонко ведет игру, и не вырвешься»[2].

В 1920-е гг. процесс встраивания женщин в профессиональное поле продолжался, чему способствовало и государственное декларирование равноправия мужчин и женщин. Однако продолжала действовать и дореволюционная тенденция, когда художественное образования для женщины продолжало восприниматься как атрибут «хорошей жены».

Браки художников и художниц зачастую заключались внутри сообщества: широко известны творческие и брачные союзы, например, Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова, В.Ф. Степановой и А.М. Родченко, Н.А. Удальцовой и А.Д. Древина. Достаточно распространенной была ситуация, когда художник, преподавая в мастерских, женился на своей ученице (показателен в этом отношении Р.Р. Фальк, четырежды женившийся на художницах). С одной стороны, данное явление еще раз свидетельствует о том, что художники функционировали именно как сообщество, при этом весьма закрытое, с другой – оно позволяет исследовать распределение ролей в семье в условиях, когда муж и жена реализуются в одной профессиональной сфере.

В дневнике у В.Ф. Степановой в повествовании всегда присутствует А.М. Родченко, при этом в его сторону направлены восхищенные слова, и он представлен как выдающийся теоретик искусства, излагающий наиболее цельную

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 247. Д. 37. Л. 19.
[2] *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 56.

и верную концепцию относительно других художников, например, К.С. Малевича или В.Е. Татлина. В то же время, В.Ф. Степанова отмечала и собственные творческие успехи[1], которые для нее имели огромное значение, безотносительно к персоне А.М. Родченко, несмотря на то что они являлись не только супружеской парой, но и художественным тандемом. Дневник Н.А. Удальцовой отличается от дневника В.Ф. Степановой и стилистически, и содержательно, в нем повествование сосредоточено на событийной канве и самой Н.А. Удальцовой. Каждая из художниц была творцом нового искусства и внесла собственный вклад в развитие живописи. Такой была и А.И. Порет, ученица П.Н. Филонова, – ее записи, весьма нетипичные, содержат много информации и о личной жизни. Как написали составители, это новый род дневника – не документальный, а художественный[2]. Все жизненные эпизоды А.И. Порет описывает очень эмоционально, для нее было очень важно ощущение свободы. От традиционной формы семьи и брака художница отказалась, ее понимание семейной жизни было близко к тому, что сегодня назвали бы серийной моногамией. Она заявляла: «Всем своим мужьям я торжественно обещала, что буду им верна за то, что они освободят меня от материнства, а если все же случится, что в кого-то влюблюсь, то я честно скажу, и никакого обмана и тайных романов не будет»[3].

В дневниках и воспоминаниях женщин-художниц, представленных выше, стратегия женской самореализации сосредоточена в профессиональном поле, семья, дети, быт упоминаются, но в меньшей степени. Другая стратегия самореализации представлена в эго–документах малоизвестной художницы Ю.Г. Араповой. Вторым браком она сочеталась с художником из круга «Голубой розы» А.А. Араповым, что упрочило ее занятие искусством и ввело в сообщество художников, хотя на тот момент высшее художественное образование ею еще не было получено. Воспоминания Ю.Г. Араповой, хранящиеся в отделе рукописей

[1] См.: *Степанова В.Ф.* «Человек не может жить без чуда». М., 1994.
[2] Алиса Ивановна Порет. 1902–1984. Живопись, графика. Фотоархив. Воспоминания. М., 2014. С. 9.
[3] Там же. С. 61.

Третьяковской галереи[1], охватывают весь период ее совместной жизни со вторым мужем. Основной фокус в них направлен как раз на семейные отношения и поддержание социальных связей с расширенной семьей и профессиональным окружением (на фоне исторических событий, конечно). Даже работе в мастерской П.Н. Филонова она уделила мало внимания. Переписка с мужем в 1920-е гг. подтверждает «семейную» стратегию самореализации: Ю.Г. Арапова распоряжается финансовыми делами (особенно учитывая, что А.А. Арапов имел склонность к азартным играм), дает советы касательно художественного содержания работы и режима сна/бодрствования[2]. Распоряжение финансовой составляющей в семьях художников довольно часто являлось обязанностью именно женщины. Так, художник И.Г. Чашник в 1925 г. в одном из писем жене Ц.Ю. Городневой сообщает, что «вчера получил деньги из Америки, и хотя и очень [соблазнительно] было тебе их отправить, но по моему обещанию, но и по настойчивой просьбе моих старых ботинок, в тот же день купил»[3]. Однако в немногочисленных дневниковых записях 1920-х гг. мы видим сомнения Ю.Г. Араповой, потребность в профессиональной и творческой реализации, а также потребность найти сферу, в которой она сможет преуспеть.

В 1920-е гг. многие молодые художники приезжали в одну из столиц из разных регионов, чтобы получить высшее художественное образование. У некоторых из них на малой родине оставались жены с детьми, т.к. для их переезда необходимо было хотя бы обзавестись квартирой. Картину семейного быта художника революционного поколения второй волны можно «подглядеть» в письмах Н.А. Шифрина к жене. В 1922 г. он, молодой художник, активно участвовавший в художественной жизни Киева, решает переехать в Москву. К тому моменту у него уже есть жена и ребенок, первые «наезды» в столицу он совершает без них, ищет квартиру, постоянное место работы и пр. В один из этих наездов он пишет жене письмо следующего содержания: «Уважаемая Маргарита

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 146. Д. 51; 52; 53; 54; 57.
[2] РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Д. 45.
[3] Русский музей. Отдел рукописей. Ф. 270. Оп. 1. Д. 37. Л. 1.

Генриховна! Обстоятельства вынуждают меня написать Вам это письмо, хотя, думаю, оно явится излишним. Вы поняли, конечно, что мой отъезд из Киева был не на 10 дней, а навсегда. Я думаю, что для Вас теперь ясно, что дальше мы так жить не можем и, что делать, мы должны расстаться добрыми друзьями и вообще. Касательно ребенка, так что ж я человек порядочный, а потому могу расходы такового принять на себя, несмотря на то, что это мы совместно. А как при несходстве характеров, так лучше прямо нам поставить все откровенно, чтобы мы не могли один другому попреки делать. Будет лишь жалко, ежели вы плакали, и глаза у Вас попухли от слез, но это Вам к лицу, а то уж очень Вы худая выдались. А тут все дородные ходят, особенно те, что в театрах танцуют и т.к. они голые все видать. Может потом, когда Вы примете подходящий вид, так это мы поговорим опять насчет всего[1]…». Интрига такого нехорошего письма, раскрывается на обороте, из которого становится ясно, что данное письмо является ответом на письмо жены, в котором, вероятно, содержалось беспокойство и некоторая ревность. Н.А. Шифрин просит жену: «даже в шутку не пиши таких писем»[2]. Характерной деталью является представление жены Н.А. Шифрина о столичной жизни, где царит свобода нравов, в театрах танцуют «голые», а в голодные годы женщины «дородные».

Соответственно, несмотря на еще дореволюционную традицию равного доступа к высшему художественному образованию, отсутствие формальных профессиональных преград в послереволюционные годы, в семейной жизни (если она приобретала форму муж–жена–ребенок) распределение обязанностей оставалось прежним: домом и детьми занималась в основном женщина, даже если она имела профессиональных амбиций не меньше, чем муж-художник. Как было отмечено выше, отдельно гендерный вопрос в сообществе художников в 1920-е гг. не ставился. Сама постановка проблемы была озвучена уже в 1930-е гг., когда идеологически на государственном уровне было заявлено, что «женский вопрос» решен и в стране установлено равноправие. К тому моменту уже бывший

[1] РГАЛИ. Ф. 2422. Оп. 1. Д. 196. Л. 10.
[2] Там же. Л. 10об.

заведующий отделом Изобразительных искусств Наркомпроса Д.П. Штеренберг отмечал сложное положение художниц в профессиональном сообществе: «Я хочу остановиться на наших женщинах-художницах. Это позорный факт в работе МОССХ. […] Женщину затирает семья и целый ряд обязательств другого порядка, ее затирает больше, чем мужчину, а между тем у нас есть кадры уже подготовленные, есть талантливые» [1]. Однако никакого широкого обсуждения данное заявление не вызвало.

Специфика мужского и женского художественного труда заключалась во многом в домашних обстоятельствах, т.к. именно дома у многих, особенно молодых художников и художниц, были мастерские. В январе 1917 г. Н.А. Удальцова рассуждала в дневнике об условиях успешной творческой работы, которая для нее определяется служением искусству. Одним из условий для наиболее успешного служения является одиночество и отречение от близких для посвящения себя искусству. Идеалом такого отречения для Удальцовой являются К.С. Малевич и В.Е. Татлин: «Но вопрос: нужно ли всегда быть художниками, это обостряет напряжение, да. Но почему мне в тишине лучше работается и думается? Малевич–Татлин работают совсем одни, и их работы чище по идее, яснее по выражению, чем наши. Нет, еще недостаточно одиноки мы, недостаточно отреклись от близких и себя. “Кто оставит дом свой, отца и матерь мне да последует”. Иметь одну идею, одну божественную мысль, одну любовь, одно служение» [2]. Поскольку на женщину традиционно ложились обязательства по уходу и воспитанию детей, подобное отречение художнице давалось сложнее. Время, которое женщина могла посвящать искусству, было куда более ограниченным.

В дневниках В.Ф. Степановой есть фрагмент, описывающий встречу художницы с А.А. Шемшуриным, выходцем из московской купеческой семьи, активно интересовавшимся новейшим искусством: «Шемшурин нашел, что краска у меня переработанная, в резкое отличие от Анти (краска тюбиковая – отличие

[1] Там же. Ф. 2943. Оп. 1. Д. 82. Л. 29–30.
[2] *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 32.

новатора), но она заставляет быть скучными сюжеты картин. Последнее является, по его мнению, вообще свойством творчества женщин. [...] Вообще же он, не стесняясь, как мне показалось, довольно искренне выражал свое восхищение и, как и Шемшурин, и Шор, заинтриговано спрашивал, что я буду делать дальше...»[1]. В данном фрагменте А.А. Шемшурин определенные характеристики живописной работы соотносит с гендерной принадлежностью художника. Это обстоятельство отмечается в дневнике, но без дальнейшей реакции от художницы. К сожалению, массив источников, выявленных автором диссертационной работы, содержит недостаточно материала, посвящённого данному вопросу, чтобы раскрыть представление о приписываемых в 1920-е гг. специфических «мужских» и «женских» качествах изобразительного искусства.

Еще один аспект, имеющий значение при изучении гендерной истории сообщества художников – это властный ресурс женщин. С одной стороны, количество художников–мужчин во властных структурах и высшем художественном образовании было превалирующим. С другой стороны, многие позиции в государственном аппарате, связанные с культурой, заняли женщины, но не художницы, а большевички, жены Л.Д. Троцкого, Г.Е. Зиновьева и др. Руководители отдела Изобразительных искусств Наркомпроса и просто многие художники были вынуждены искать с ними общий язык. Художник Б.Д. Григорьев следующим образом описывал это взаимодействие: «Ах, сколько теперь жен не только “профессоров”, но и новых “критиков” “выходит в люди”… Но, если бы вы послушали, как эти дамы разговаривали, опираясь об руку мужей. С ними надо очень ладить. С одной из этих дам, на этот раз очаровательной женщиной, я, против воли моей, даже подружился»[2].

Процесс встраивания жен большевиков в государственный аппарат иронически описал в произведении «Циники» поэт–имажинист А.Б. Мариенгоф. Девушка Ольга, отнюдь не революционер, приходит к брату своего мужа, чтобы он помог ей работать во имя советской власти, и между ними происходит диалог:

[1] *Степанова В.Ф.* «Человек не может жить без чуда». М., 1994. С. 139.
[2] *Григорьев Б.Д.* Линия. Литературное и художественное наследие. М., 2006. С. 50.

«Вот, и я хотел спросить… И почесал за вторым ухом: – Делать-то Вы что-нибудь умеете? – Конечно, нет. – Нда… И он деловито свел брови. – В таком случае Вас придется устроить на ответственную должность. Сергей решительно снял телефонную трубку и, соединившись с Кремлем, стал разговаривать с Народным Комиссаром по Просвещению»[1]. Хотя данное произведение весьма карикатурно, но А.Б. Мариенгоф, как представитель художественной постреволюционной среды, воспроизвел те социальные и политические стереотипы, которые были характерны для его эпохи. Следует обратить внимание на то, что положение женщины во власти всегда связывалось с наличием у нее супруга/брата в верхушке большевиков, даже если эта женщина имела собственное продолжительное революционное прошлое – как, например, З.И. Лилина. Более того, характеристика таких женщин со стороны сообщества художников наделяла их невежеством в вопросах искусства и организации государственных процессов.

Продвижение по службе, карьерные успехи женщины часто мыслились результатом интимных связей с людьми во власти. Художница Ю.Г. Арапова в подобном ключе рассуждала о Е.М. Бебутовой в воспоминаниях 1960-х гг.: «Кузнецов обладал на редкость практическим тонким нюхом, как зверолов, и обострить ему это обоняние помогла Елена Мих. Бебутова. Маленькая армянка с большим честолюбием и небольшой долей скромности – она себя рекламировала как “отпрыск от князей Багратионов царского происхождения”, и это проходило, так как никто о верительных или метрических грамотах не справлялся. Ловкая и хитрая, умеющая жить, выбирать полезные знакомства, щедрая на угощения в нужную минуту и нужных людей, зная хорошо, что “путь к сердцу ведет через желудок”, эгоистка и жадная, вульгарная по сути, умеющая себя выдать за величину при малом росте и при малом таланте, знающая, как снимать сливки с жизни, как в своей время сняла их с Луначарского, который не пропускал ни одной отзывчивой юбки […] Бебутова в то время, когда еще Луначарский был “свободен” в своих чувствах, была довольно привлекательна манящей порочной маскировкой

[1] *Мариенгоф А.Б.* Циники. Берлин, 1928. С. 32.

под стиль “подруги апаша” с низким лбом и челкой, она скоро приобрела для Кузнецова звание заслуженного и профессуру, он все это с благодарностью и близорукостью ясновидящего принимал, и вообще, в те годы, в первые дни становления советской власти никому в голову не приходило порицать или осуждать такую скользкую этику, наоборот, многие завидовали, а тем кому удавалось – подражали. Многие легко ориентировались в мутной воде – ловили рыбку и возвращались с жирной ухой» [1] . Араповы во время Великой Отечественной войны снимали дачу у П.В. Кузнецова и Е.М. Бебутовой, для Араповой этот опыт оказался крайне негативным: несмотря на былую любовь к произведениям Кузнецова, она абсолютно разочаровалась в нем как в человеке и художнике, что отразилось и на воспоминаниях.

Практику отношений между женщиной-художницей и мужчиной-художником, состоявших в отделе ИЗО НКП отразила в воспоминаниях В.Е. Пестель[2]. Этот фрагмент воспоминаний относится к 1918–1919 гг., когда она состояла в московской коллегии отдела ИЗО НКП, возглавляемой В.Е. Татлиным. Этот период она описывает как время свободное, полное дискуссий о новейшем искусстве. Она отмечает, что «дам» в отделе было очень мало, при этом, несмотря на декларировавшееся советской властью равноправие мужчины и женщины, формировавшийся образ женщины–труженицы, устойчивой традицией среди художников во власти стало «целованье дамам руки». В.Е. Пестель пишет, что источник этой традиции ей неизвестен, однако можно предположить, что подобное, на взгляд художников, воспроизводило поведение дореволюционных элитных групп.

В 1917–1927 гг. происходило формирование визуального образа советского человека, чему посвящено значительное количество исследовательских работ. Однако в данном параграфе хотелось бы обратить внимание не на визуальные образы, а на восприятие художников, отраженное в источниках личного происхождения. Далее представлен взгляд двух очень разных с идеологической

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 146. Д. 59. Л. 27–29.
[2] См. Приложение № 3.

точки зрения художников – умеренного сторонника советской власти (не выражал резкого неприятия, положительно отзывался о социалистическом строе и некоторых лидерах большевистской партии в дневниках) К.Н. Редько и противницы советского строя Ю.Г. Араповой.

К.Н. Редько, отучившись во ВХУТЕМАСе на курсе у В.В. Кандинского, отправился путешествовать на русский Север, чтобы писать с натуры. Считая себя приверженцем нового политического строя, он с энтузиазмом описывал революционные изменения в повседневной жизни жителей Архангельска. Особенно его поразили изменения во внешнем облике женщин: «По улицам Архангельска быстро и энергично бегает теперь новый тип молодых женщин и девиц. У них стрижены волосы, лица свежие, вместо блузок-кофт, рубашки охвачены посредине стана поясом юбки. Октябрьская революция раскачивает потенцию поколений положительно в каждом, кто живет в ее стране, отбрасывая как мусор – исстари идущее пьянство»[1]. К.Н. Редько обращается к идее смены поколений как радикальному обновлению и появлению нового человека, что сказывается и на изменениях во внешнем виде. Упрощение элементов одежды (рубашки вместо блузок-кофт), отказ от длинных волос, которые можно считать универсальным символом женственности – все это воспринимается им положительно.

Ю.Г. Арапову тоже послереволюционные изменения в образе женщины интересовали больше, нежели изменения в образе мужчины. «Русской женщине» она посвятила весьма объемное стихотворение, фрагмент которого, описывает картину, весьма схожую с записями Редько, однако совсем с другой позиции: «Неужели это девушка? / Косы русые отстрижены, / Руки белые захватаны, / Папироса во рту курится, / Ростом малая и слабая, / Она ублюдком прямо выглядит»[2].

Трансформация гендерных отношений в сообществе художников представляла собой несколько противоречивых, разнонаправленных тенденций.

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф.137. Д. 44. Л. 48.
[2] Там же. Ф. 146. Д. 92. Л. 2.

Область искусств и в дореволюционном обществе была доступной для женщины, поэтому к моменту Революции 1917 г., по сравнению с другими областями, художниц было относительно много. Получение высшего художественного образования было важной частью процесса вхождения в сообщество художников, однако статистические материалы демонстрируют значительный разрыв между женщинами, получавшими высшее художественное образование и ставшими профессиональными художницами. Данный разрыв происходил отчасти из традиционного понимания значения художественного образования для женщины – не способа самореализации и заработка, а полезного навыка для семейной жизни, на которое слабо повлияли революционные события и установление новой власти.

В сообществе художников для женщины существовали различные варианты самореализации: с большей концентрацией на профессиональной области или на семье. При этом допускались разные стратегии семейной жизни: не всегда это был моногамный брак. Однако в эго-документах художников и художниц не зафиксировано использование создававшейся системы государственных яслей, детских садов или включенного отцовства. Сами художницы и их родственники в 1920-е гг. фиксируют дополнительную нагрузку, которая мешала полноценной реализации в профессии, конечно, в большей степени этой нагрузкой являлись семья и дети. Известен случай, когда художница сознательно отказывалась от рождения детей. При этом образ успешной женщины в искусстве самими художницами мог связываться как с отречением от семейной жизни, так и с сексуальной свободой. Соответственно, в случае создания семьи муж – жена – ребенок распределение обязанностей оставалось превалирующе традиционным, где женщина занималась домом и детьми, а мужчина был более погружен в профессию, не занимался воспитанием детей.

Еще одним важным маркером гендерных отношений в сообществе художников является взаимодействие внутри государственных структур. Советское правительство отчасти воспроизвело систему Российской империи, при которой посты, связанные с искусством и благотворительностью, заняли женщины – жены и сестры видных большевиков. Их понимание политики в области

искусства разнилось с пониманием сообщества художников и тех, кто это сообщество представлял в государственных структурах. Выстраивание диалога усложнялось ощущением, что женщины, наделенные властью своими «покровителями», обладают всей полнотой решений, в то время как художники, вошедшие в государственные органы, зависимы от них. Это представление о женщине во власти – не художнице, наделенной властью по принципу близости к какому-то большевистскому лидеру, – транслировалось в эго-документах преимущественно мужчинами.

Сами художницы были представлены во власти слабо – их было численно очень мало в отделе ИЗО НКП и различных коллегиях, они не артикулировали свои интересы отдельно в рамках сообщества художников, вопрос равного гендерного соотношения в государственных органах не ставился (в отличие, например, от соотношения по художественным течениям). Таким образом превалирующее количество «ответственных» постов в области изобразительного искусства оказалось закреплено за мужчинами.

Выводы. Советские художники функционировали как сообщество, а не просто профессиональная группа ввиду множества факторов, таких как количественная ограниченность, позволявшая выстраивать плотные неформальные связи, охватывавшие всех представителей сообщества, наличию авторитетных лидеров и специальных знаний, а также форм их передачи.

Революционное поколение (художники 1874–1898 г.р.) являлись превалирующей группой в демографической структуре сообщества. Социальные факторы способствовали разделению данного поколения на первую и вторую волну, при котором более значение имел не возраст, а момент вхождения в сообщество и начало профессиональной карьеры.

На протяжении первой трети XX в. сообщество художников проявило устойчивую тенденцию к росту, даже несмотря на значительный эмиграционный фактор, который сказался в качественном отношении, т.к. в невозвратную эмиграцию уехали некоторые харизматические лидеры сообщества. При этом,

сообщество художников не только преимущественно концентрировалось в столицах, но и проявило готовность к переезду в случае перемещения столицы.

Анализ гендерных отношений в 1917–1927 гг. в сообществе художников представлены постоянной борьбой между традиционными и новыми представлениями о ролях в семье и обществе. Сообщество художников более очевидно демонстрировало изменения, вызванные демографическим переходом и трансформацией патриархальной семьи в России, нежели другие слои населения, однако обусловлены они были не законодательными и идеологическими нововведениями советской власти, а накопленным еще в дореволюционный период комплексом идей и стратегий.

Глава 2. Сообщество художников в системе государственного управления

2.1. Формирование отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. 1917–1919

В данной главе внимание сосредоточено на более ограниченном сегменте сообщества художников, тех, кто вошел в создававшиеся государственные структуры, а также на развитии и формировании отдела ИЗО НКП. Предыдущие иерархичные системы и государственные структуры после Революции 1917 г. были разрушены, сообществу художников для функционирования и воспроизводства нужно было вновь создавать систему, при которой оно могло бы нормально функционировать. Ввиду новой экономической специфики, где единственным крупным заказчиком оказалось государство, эта система была сосредоточена на государстве. В данной главе предпринята попытка реконструировать историю создания отдела ИЗО НКП и его задачи, выявить основных действующих лиц в этом процессе, принципы привлечения других художников к сотрудничеству и взаимодействия с новой властью, а также факторы, влиявшие на развитие представительства художников в государственных структурах.

Предшественником Народного комиссариата просвещения в самодержавной России являлось Министерство народного просвещения. Министерство не было ведущим, имело серьезные проблемы с финансированием. Оно было создано для регулирования всех образовательных уровней (училища, гимназии, высшие школы и пр.), однако отраслевые министерства изымали учебные заведения из ведения Министерства просвещения. Так, Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской академии художеств, «единственное в государственном секторе российской высшей школы учебное заведение, служившее эстетическим потребностям общества» [1], было подведомственно Министерству императорского двора. Московское училище

[1] *Иванов А.Е.* Высшая школа России в конце XIX – начале XX века. М., 1991. С. 46.

живописи, ваяния и зодчества и Строгановское училище официального статуса высшего учебного заведения не имели и были негосударственными.

Искусство было далеко от государственных структур, но это отнюдь не значило, что оно было «независимым», в том смысле, что существовало в вакууме и творилось ради себя самого. Для художника было крайне важно стать частью сообщества: войти в определенный художественный круг (чаще всего московский или петербургский), где на его картины могли обратить внимание единомышленники, покупатели, меценаты и критики. Принадлежность к определенному художественному объединению позволяла упростить процедуру участия в выставках, а именно на выставке можно представить себя общественности, громко заявить о себе и, не последнее по значимости, продать свои картины.

Временному правительству после февраля 1917 г. достались в наследство государственные учреждения самодержавной России, в том числе и Министерство народного просвещения. Для его реформирования была создана комиссия, которая приняла постановление о необходимости сосредоточения управления всеми высшими учебными заведениями в Министерстве народного просвещения [1] . Правда, это было единственным в данной области, что успело сделать Временное правительство за отведенный ему срок.

После октября 1917 г. пришедшие к власти большевики начали реформирование системы просвещения тоже с образования комиссии. Комиссии создавались для всех отраслей управления как промежуточное звено для подготовки государственных структур. Государственная комиссия по просвещению была учреждена в конце октября 1917 г. Ее состав, организационные принципы и функции были уточнены декретом ВЦИК и СНК от 9 ноября 1917 г.[2]

Комиссия создавалась в атмосфере ожидания Учредительного собрания, что было зафиксировано и в декрете о ее создании: «Лишь Учредительное собрание

[1] Там же. С. 163.
[2] *Кейрим-Маркус М.Б.* Государственное руководство культурой. Строительство Наркомпроса. Ноябрь 1917 – середина 1918 гг. М., 1980. С. 20.

установит детальный порядок государственной и общественной жизни в нашей стране, в том числе и общий характер организации народного просвещения»[1]. Во главе ее встал А.В. Луначарский. Сотрудники прежнего Министерства Просвещения в лице среднего и высшего чиновничества отказались идти на сотрудничество с советской властью.

Одним из последствий того, что большая часть чиновничества считала приход к власти большевиков незаконным и отказалась идти на сотрудничество, стало гораздо более радикальное реформирование государственных структур и острота кадрового вопроса. Из декрета об учреждении Государственной комиссии следует, что она должна была стать лишь посредником между властными структурами на местах и способствовать исполнению их решений. Исследователи М.Б. Кейрим-Маркус и А.О. Волгушева характеризуют Комиссию как фундамент, подготовительный этап для создания Народного Комиссариата Просвещения[2]. И Комиссия, и Наркомпрос существовали параллельно.

Основанный в марте 1917 г. Союз деятелей искусств, возникший, как орган для объединения представителей всех течений в искусстве, выступал за независимость искусства от государства, и на приход к власти большевиков большая часть его членов отреагировала негативно. Однако О.М. Брик, представитель «левого» крыла Союза, выступил в «Новой жизни» с призванием не бойкотировать новую власть, а пойти ей навстречу, поскольку масштабный «художественный» бойкот может привести лишь к гибели искусства. Таким образом, присоединившиеся к позиции О.М. Брика, и также некоторые художники, как, например, Д.П. Штеренберг, которые не были тесно связаны с художественной средой двух столиц, активно вступили в диалог с властью.

Первое время А.В. Луначарский вряд ли чувствовал себя слишком уверено на посту Народного комиссара просвещения. Этому способствовало и

---

[1] Декреты Советской власти: в 18 т. Т. 1: 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. М., 1957. С. 61.

[2] См.: *Кейрим-Маркус М.Б.* Государственное руководство культурой. Строительство Наркомпроса. Ноябрь 1917 – середина 1918 гг. М., 1980; *Волгушева А.О.* Культурная политика советской власти и художественная интеллигенция (1917–1932 гг.): дис. … канд. ист. наук. Саратов, 2004. С. 73.

неоднозначное отношение к наркому со стороны большевиков и интеллигенции в целом, и разрыв с бывшими товарищами. Н.Н. Пунин, долгое время игравший одну из ведущих ролей в Петроградском отделе ИЗО Наркомпроса, в дневнике вспоминает: «Мне всегда было очень трудно не оправдывать доверия или надежды; я не мог забыть доверия Луначарского: “Назначая вас комиссаром, я и мои товарищи надеются...” — это было сказано четыре года тому назад совершенно одинокими людьми. (Как одиноки были большевики после Октября, знает лучше всего наша интеллигенция)[1]».

Культурные связи А.В. Луначарского позволили ему постепенно аккумулировать вокруг себя представителей тех художественных сил, с которыми у него был личный контакт. Например, «в феврале 1918 г. в архитектурно-художественный отдел подотдел по рекомендации А.В. Луначарского пришел академик архитектуры И.В. Жолтовский»[2]. Согласно М.В. Лебедевой этот способ привлечения к сотрудничеству был скорее исключением, и уже в тот период кадровый вопрос был поставлен таким образом, когда первостепенная роль была совсем не за способностями человека, а за его приближенностью к новой власти. В качестве доказательства она приводит следующее: «Интересен и тот факт, что именно по рекомендации В.И. Ленина Наркомпрос возглавил А.В. Луначарский и в руководящий состав комиссариата вошли Н.К. Крупская, М.Н. Покровский, Д.А. Лазуркина» [3] . Однако штат Наркомпроса рос, пополняясь не только активными революционными деятелями, но и представителями сообщества художников. Здесь сказались и «либеральные» взгляды А.В. Луначарского, его ставка именно на личность художника, который становился и деятелем государственных структур.

К 1919 г. Комиссия утратила свою необходимость, Наркомпрос был готов выполнять все ее функции. С июля 1918 г. комиссариат представлял собой Коллегию во главе с наркомом А.В. Луначарским и подчиняющимися ей

[1] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 141–142.
[2] *Лебедева М.В.* Народный комиссариат просвещения РСФСР в ноябре 1917 – феврале 1921 гг. (опыт управления): дис. … канд. ист. наук. М., 2004. С. 68.
[3] Там же. С. 70.

двадцатью отделами со своими секциями и подотделами, одной из секций являлась Художественная (включавшая отдел Изобразительных искусств). Отдел Изобразительных искусств начал формироваться в 1917 г. В структуре Министерства просвещения царской России, как и Временного правительства, органа, руководящего искусством, не было. А именно эту структуру брал за основу А.В. Луначарский. Причиной стало то, что в первые дни после октябрьских событий А.В. Луначарскому было крайне важно организовать именно охрану художественных ценностей. А.Н. Бенуа в дневнике свидетельствует, что Б.Д. Мандельбаум явился в Эрмитаж к наркому просвещения и предложил свои услуги в данной сфере: «Еврей Мандельбаум […]. Не будучи каким-либо специалистом по истории искусства, он все же показался мне человеком с некоторой культурой […] Напротив, у его товарища, Г.С. Ятманова, вид был самый простецкий, […] он был художником-богомазом – помощником Ральяна при росписи церквей. Но этой своей профессией, для революционера крайне неподходящей, он отнюдь не гордился, а скорее даже скрывал ее. Оба они по собственному почину явились накануне вечером с предложением своих услуг в Смольный, где теперь обосновалось только что возникшее новое правительство [большевиков], и предложили новому правительству свои услуги. Луначарский их принял с радостью и сразу снабдил мандатами и полномочиями на предмет всяческого охранения государственного художественного имущества»[1].

Охрана культурных и исторических ценностей – безусловно та сфера, в которую многие художники и представители других художественных профессий, включились сразу после революционных событий 1917 г. Непосредственно вопросам охраны ценностей посвящено значительное количество исторических работ, сохраняют они интерес и для современных исследователей[2]. Однако, на мой

[1] *Бенуа А.Н.* Мой дневник: 1916–1917–1918. М., 2003. С. 200–201.

[2] См.: *Жуков Ю.Н.* Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920. М., 1989; *Зелов Н.С.* «...Документы имеют исключительную историко-литературную ценность, и к охране их необходимы срочные меры...». Противоборство Центрархива РСФСР и Пушкинского Дома в борьбе за право хранения писем И.С. Тургенева. 1922 г. // Отечественные архивы. 2019. № 2. С. 76–86; *Акоева Н.Б.* Противоречивость политики

взгляд, данная тема не является приоритетной с точки зрения развития сообщества художников, поскольку она не связана с развитием современного искусства и включает деятельность различных профессиональных групп.

Из постановления двадцать четвертого заседания Государственной комиссии по просвещению от 17 января 1918 г. мы видим: «Постановили: V. Вместо правительственного комиссара по отделу искусств т. Мандельбаума избрать временно т. Штеренберга»[1]. 29 января 1918 г. Д.П. Штеренберг был утвержден Коллегией НКП в должности заведующего отделом искусств[2]. В Государственной комиссии, как переходной структуре, правительственный комиссар отвечал за формирование будущих отделов.

Д.П. Штеренберг стал первым руководителем отдела ИЗО. Таким образом в новом государственном аппарате появилась структура представительства сообщества советских художников. Предположительно, знакомство Д.П. Штеренберга с А.В. Луначарским произошло в 1914 г., когда последний впервые побывал в мастерской художника, после чего написал о нем положительный отзыв[3]. Д.П. Штеренберг, заставший февраль 1917 г. за рубежом, узнав о происходящих на Родине событиях, отправился в Россию. По его прибытию, А.В. Луначарский, оказавшийся в роли руководителя еще несуществующего комиссариата, вероятно, не имевший достаточной поддержки ни в партийном кругу, ни в художественном, возложил на Д.П. Штеренберга эту должность. В руках Д.П. Штеренберга оказался вопрос и подбора сотрудников для формирующегося отдела.

Никакой конкретной программы руководства искусством и культурной жизнью страны на момент 1917 г. у большевиков не было. Художники новейших

советской власти в деле охраны памятников культуры в 1920-е гг. на Юге России // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1(76). С. 99–103; и т.д.

[1]Культура, наука и образование, октябрь 1917 – 1920 г.: протоколы и постановления Наркомпроса РСФСР: в 3 кн. Кн. 1: Октябрь 1917 – 1918 г. / отв. ред. Л.А. Роговая, отв. сост. Б.Ф. Додонов. М., 2012. (Архив новейшей истории России. Серия "Публикации". Т. 12). С. 148.

[2] *Волгушева А.О.* Культурная политика советской власти и художественная интеллигенция (1917–1932 гг.): дис. … канд. ист. наук. Саратов, 2004. С. 74.

[3] См.: Киевская мысль. 1914. № 37.

течений, разрабатывавшие различные масштабные теории, выходившие за пределы только искусства, противопоставлявшие себя прежнему поколению художников, отрицавшие их идеалы, органично вписались в схему «капиталистическое – социалистическое», «буржуазное – пролетарское», «старое – новое». Тем более, что одни искренне разделяли убеждения большевиков (по крайней мере, так казалось самим художникам), а многие из них просто стали использовать революционные термины в статьях и манифестах.

Народный комиссариат просвещения должен был взять на себя две основные функции применительно к культуре: охранительную и созидательную. На первом этапе существования молодого государственного органа эти функции не были четко разделены между соответствующими отделами. Так как одной из декларируемых задач советской власти было образование, повышение всесторонней грамотности населения, появилось множество педагогических отделов и подотделов, в большинстве протоколов заседаний Коллегии НКП за 1917–1922 гг. затрагивается данный вопрос. Применительно к изобразительному искусству это в большей мере относилось к преобразованию высшей школы. Параллельно с деятельностью отдела ИЗО НКП выстраивается система комиссий, в которую входили сотрудники отдела – художники. Одной из важнейших комиссий стала Закупочная, т.к. именно она обеспечивала сообщество художников заказами.

«Надо было высвободить школу от старых “известностей”, надо было дать свободу движения на равных началах всем школам, надо было в особенности найти симпатию молодежи и опереться на нее» – писал А.В. Луначарский, – «С этой программой был полностью согласен мой старый друг, присоединившийся к советской власти»[1]. Данная цитата свидетельствует, что на первом этапе создания отдела ИЗО НКП одной из главных задач, которую решала советская власть в лице А.В. Луначарского стало назначение на руководящий пост представителя сообщества художников с тем, чтобы он, с одной стороны, стал олицетворением

[1] *Лазарев М.П.* Давид Штеренберг. Художник и время. Путь художника. М., 1992. С. 151–152.

сотрудничества художников с большевиками, а с другой выступил реальным соединительным звеном между большевиками и сообществом художников.

В 1920 г. Д.П. Штеренберг опубликовал свою программную статью «Наши задачи» в газете «Художественная жизнь». Лозунгом было объявлено равноправие всех течений в искусстве, правда сразу же вслед за этим Д.П. Штеренберг говорил о необходимости радикального изменения музейного дела и системы высшего художественного образования, создания «Красной Армии Культуры»[1]. Несмотря на стремление порвать с традицией, один из громких представителей левого фланга СДИ, О.М. Брик в статье, призывающей к сотрудничеству с большевиками, аргументировал это не столько возможностью сотворить нечто новое, сколько необходимостью предотвратить крушение культуры[2]. Правда, стоит учесть, что статья была обращена ко всему составу СДИ – весьма консервативному.

А.В. Луначарским первоначально было создано две коллегии отдела Изобразительных искусств: Петроградская и Московская. Первая, во главе с Д.П. Штеренбергом, была основной, однако московская коллегия во главе с В.Е. Татлиным на первом этапе также взаимодействовала с А.В. Луначарским и претендовала на всероссийское значение. На расстановку сил в руководстве ИЗО НКП повлиял переезд Советского правительства из Петрограда в Москву. Само решение было принято 11 марта 1918 г., но законодательно оно было утверждено дважды: 1) согласно «Извещению о переезде в Москву», подписанному 12 марта 1918 г. В.Д. Бонч-Бруевичем 2) на 1-м Всесоюзном съезде Советов 30 декабря 1922 г [3]. Однако вплоть до 1919 г. НКП частично заседал в Петрограде. В течение 1917–1919 гг. роль первой скрипки играла Петроградская коллегия, ввиду присутствия там основного руководящего состава, затем большая часть ее сотрудников переехала в Москву. Д.П. Штеренберг отправился в Москву, оставив своим заместителем Н.Н. Пунина. Художники Москвы и Петрограда не были изолированы друг от друга, однако следует отметить, что существовало и

[1] *Штеренберг Д.П.* Наши задачи // Художественная жизнь. 1920. № 2. С 5–6.
[2] *Брик О.М.* // Новая жизнь. 1917. 5 (18) декабря.
[3] *Вершинина И.А., Полякова Н.Л.* Москва: столица – глобальный город – агломерация // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2014. № 4. С. 122–137.

представление о разнице художественной жизни и, в первую очередь, «школы» Москвы и Петрограда, в Москве более свободные и новаторские МУЖВЗ и Строгановское училище, а в Петрограде располагалась куда более консервативная Академия художеств.

Личное представление о задачах и функциях отдела во многом определяло его политику и деятельность, особенно в первый период деятельности. Одним из первых, кто присоединился к отделу ИЗО НКП в Петрограде после Д.П. Штеренберга, был Н.И. Альтман. Н.И. Альтман оставил воспоминания о первых днях отдела Изобразительных искусств [1], согласно которым Д.П. Штеренберг пришел к Н.И. Альтману и передал предложение А.В. Луначарского присоединиться к работе только созданного отдела ИЗО НКП. Он вспоминает, что в момент создания отдела основной его задачей было реализовать лозунг «искусство в массы». Этот лозунг должен был стать «программой действия», однако какие конкретно обязанности были возложены на отдел он не сообщает. Зато отмечает, что с А.В. Луначарским в первое время работы отдела общался почти ежедневно, что к коллегии присоединились А.Т. Матвеев, А.Е. Карев, И.С. Школьник, С.В. Чехонин, В.А. Щуко, и также О.М. Брик и В.В. Маяковский (последние не участвовали в регулярных заседаниях отдела ИЗО НКП)[2].

Д.П. Штеренберг, как начальник отдела ИЗО НКП, получил большой рычаг воздействия на жизнь сообщества, которого ранее, в предыдущей системе существования сообщества не было, а также он получил непосредственное влияние на кадровый состав нового государственного органа. Однако мог ли Д.П. Штеренберг претендовать на положение лидера сообщества художников? Несмотря на отъезд таких величин как Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, в России оставалось еще много тех, кого можно обозначить как харизматических лидеров сообщества, которые в случае с художниками обычно являются основоположниками направлений. В отличие от К.С. Малевича или В.Е. Татлина,

[1] Следует отметить, что данные воспоминания – интервью, а не дневники или мемуары.
[2] *Бахтерев И.* 250 часов с Лениным // Юность. 1965. № 4. С. 68–69.

Д.П. Штеренберг не создавал грандиозной схемы мироздания в искусстве и искусства в мироздании. Безусловно, он был включен в жизнь сообщества художников, но отнюдь не имел ни всероссийской известности, ни серьезного влияния на широкие круги творческой молодежи. Кроме того, новый руководитель целого отдела в НКП не имел ни управленческого опыта, ни четко обозначенного плана развития, что привело к критериям отбора сотрудников, сведшимся к двум ключевым положениям: 1) готовность художников работать на Советскую власть; 2) личное доверие со стороны Д.П. Штеренберга.

Учетные списки кадрового состава на момент создания центральных коллегий отдела ИЗО НКП не осели в фондах Наркомпроса, поэтому восстановить точные данные о входящих в коллегии не представляется возможным. Первоначальный состав коллегий приведен в фундаментальном исследовании Т.П. Коржихиной. В Москве, согласно ее данным, председательствовал В.Е. Татлин, заворгчастью была С.И. Дымшиц-Толстая, рядовые сотрудники – П.В. Кузнецов, И.И. Машков, А.А. Моргунов, К.С. Малевич, И.В. Жолтовский, А.В. Шевченко, С.Т. Коненков, Н.А. Удальцова, Р.Р. Фальк, В.В. Кандинский, С.И. Новаковский, О.В. Розанова, Б.Д. Королев и другие. В Петроградскую коллегию входили Н.И. Альтман, С.В. Чехонин, А.Т. Матвеев, Л.А. Ильин, И.С. Школьник, Г.С. Ятманов, В.В. Маяковский, О.М. Брик[1]. Следует отметить, что данный список нельзя считать полностью достоверным, т.к. делопроизводственные документы и источники личного происхождения свидетельствуют о службе других художников и художниц.

Значительную часть Петроградской коллегии составляли выходцы из еврейских семей (образование получали в Одесском художественном училище и/или отправлялись обучаться мастерству за рубеж), лиц знатного происхождения в составе отдела не было, с академическими структурами был связан лишь один – архитектор Л.А. Ильин, окончивший Высшее художественное училище при Императорской академии художеств. В состав отдела входил Г.С. Ятманов,

[1] *Коржихина Т.П.* Извольте быть благонадежны! М., 1997. С. 65.

который в отличие от остальных был большевиком, а не профессионалом художественного дела. Разница между самым старшим и самым молодым сотрудником составила 15 лет. Соответственно, все члены отдела ИЗО НКП были представителями революционного поколения сообщества художников.

Организация и первые дни работы московской коллегии отдела ИЗО НКП описаны в воспоминаниях художниц С.И. Дымшиц-Толстой и В.Е. Пестель. С.И. Дымшиц-Толстая была вторым лицом в коллегии после В.Е. Татлина. В ее воспоминаниях больший упор сделан на взаимодействие с новой властью (правда, опять же, в лице одного А.В. Луначарского), важность миссии и энтузиазм художников, а также отсутствие материальной базы и преодоление трудностей бытового характера. Согласно ее воспоминаниям в 1917 г. А.В. Луначарский приехал в Москву для организации отдела Изобразительного искусства, где собрал представителей молодежи, из которых была избрана коллегия под председательством В.Е. Татлина. Коллегия начала свою деятельность в лицее на Крымской площади (ныне Московский академический художественный лицей)[1]. В.Е. Пестель в воспоминаниях описывает один день из жизни московской коллегии отдела ИЗО НКП. Она также сообщает, что заведующим был назначен В.Е. Татлин, а все посты заняли более-менее левые художники. Однако она характеризует деятельность коллегии в более богемном ключе. Энтузиазм художников обосновывался не желанием решить какую-то большую общественную задачу, а задачами искусства: «Все считались там на работе и изредка получали зарплату. Там все были знакомы»[2]. Художники оказались в ранее неизвестном им положении представителей государственных органов, однако адаптироваться к новому качеству получалось не сразу: «Татлин улыбался и говорил, разводя громадными красными руками: “Случилось чудо. Ко мне приехал на автомобиле Луначарский, и вот я теперь здесь”. И друзьям: “Несите, несите картины, все купим. У меня теперь деньги, как у проститутки, и тоже в чулке ношу”»[3].

[1] РГАЛИ. Ф. 2843. Оп. 1. Д. 2558. Л. 91.
[2] РГБ. Отдел рукописей. Ф. 680. Оп. 1. Д. 2. Л. 55.
[3] Там же. Л. 97.

Положение Петроградской и Московской коллегий на деле сильно отличалось, о чем сообщал в выступлении А.В. Луначарский на заседании Государственной комиссии по просвещению 25 мая 1918 г.: «Отдел искусств развился в Петербурге хорошо. Мы создали коллегию из согласных с нами художников и через нее провели ряд крупных реформ и съезд учащихся в Петербурге, давший нам большую опору и контакт с молодежью, которая отнеслась к нам тепло. Академия Художеств, вначале недовольная, скоро капитулировала. В Московскую коллегию вошли наиболее яркие имена из художественного мира Москвы. Но здесь встретились затруднения с Комиссариатом Имуществ Республики. Мне заявили, что здесь возникла другая коллегия, уполномоченная от Совета, не признавшая нашей коллегии и вступившая с ней в борьбу. Однако эта организация здесь недостаточно упрочилась и потому не опасна»[1].

К 1919 г. НКП и руководящие лица отдела ИЗО (А.В. Луначарский, Д.П. Штеренберг, Н.И. Альтман и др.) наконец совершили переезд в Москву, роль петроградской коллегии значительно уменьшилась, она теряла свою самостоятельность и стала вспомогательной по отношению к московской коллегии. Также все учреждения, подведомственные отделу ИЗО НКП перезакреплялись за московской коллегией согласно протоколу заседания Коллегии НКП от 26 августа 1919 г.: «Все учреждения, имевшие общегосударственное значение и находившиеся до оного времени в ведении Петербургского отдела Изобразительных искусств Наркомпроса (Фарфоровый завод, Гранильная фабрика, Свободные государственные мастерские, центральные и областные художественно-промышленные мастерские, Центральные музеи художественной культуры и Художественной промышленности и др.) переходят в ведение Московского отдела Изобразительных искусств Наркомпроса и управляются при посредстве Петербургского отдела Изобразительных искусств»[2]. Московский отдел получил роль всероссийского, в то время как Петроградский – местного, т.е.

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 9. Л. 6.
[2] Там же. Оп. 1. Д. 182. Л. 46об.

должен был выполнять постановления и директивы центра, получал меньше финансирования.

Д.П. Штеренберг вновь столкнулся с вызовом признания его лидером сообщества. Первоначальный состав Московской коллегии отдела ИЗО, по воспоминаниям А.М. Эфроса, очень слабо представлял, кто встал у руля изобразительного искусства: «Никто не слыхал о Штеренберге у нас до весны 1918 года. Штеренберг возник после октябрьского переворота возле Луначарского. Ему была присвоена должность чего-то вроде субкомиссара по делам изобразительных искусств. Он являлся официальным рулевым той маленькой группы художников, которая в те годы объявила футуризм законным стилем революции. Но в этом кружке хорошо знали всех, кроме Штеренберга. Там люди и стремления были ясны; темен был один он. Там был дальновидный Альтман, там был бесноватый Пунин, там был шумолюбивый Маяковский, там был цинический Брик, там был апологет крепкой власти Чехонин, там был упорно пробивающийся Карев, там был настоящий святой комфутуризма, вдохновенный юродивый – Татлин. “А что такое Штеренберг” – спрашивали мы. Говорили, что он фотограф. Этому никто не изумлялся – все могло быть»[1].

Следует отметить, что данные воспоминания были изданы впервые в 1930 г. А.М. Эфрос в этом тексте выдержал исключительно центристскую позицию между новаторами и академистами. С одной стороны, он описывает диктатуру футуризма, присвоение власти художниками этого направления. С другой, описывая первое знакомство московской коллегии с Д.П. Штеренбергом, он крайне негативно указывает на «правых» («рыжий Яковлев, Жуковский, Виноградов и другие последыши передвижничества»), захвативших власть в Третьяковской галерее. При этом, согласно А.М. Эфросу, Д.П. Штеренберг с командой приехал в Москву не ввиду переезда коллегии, а по призыву московской части сообщества художников, к которой А.М. Эфрос относит себя и «грабаревскую группу»[2]. Под «правыми» художниками в данной работе А.М. Эфрос подразумевает членов

[1] *Эфрос А.М.* Профили: очерки о русских художниках. М., 2007. С. 286–287.
[2] Там же. С. 290.

Союза русских художников (куда, кстати, входил и И.Э. Грабарь). С.А. Виноградов, пытаясь встроиться в новую действительность, принимал участие в оформлении революционных праздников. Эти художники действительно отправились в эмиграцию в 1920-е гг., однако двое вернулись в СССР. Наиболее вероятным мотивом упомянуть данный эпизод и именно этих художников для А.М. Эфроса была необходимость в момент написания мемуаров отделить «грабаревскую группу» от правых, пусть даже в художественном значении, сил, продемонстрировать, что после октября 1917 г. они были готовы работать во имя советской власти.

А.М. Эфрос, искусствовед, не признававший скучной, бессердечной критики, крайне поэтично описал то, в каких взаимоотношениях, на его взгляд, оказалась советская власть и изобразительное искусство: «отвернувшиеся толпы художников на том берегу, несколько шаманствующих футуристов у начала подъема на этой стороне – и одинокую фигуру [С.В. Чехонин] в старинном мундире, но с советскими эмблемами, поднимающуюся в гору вместе с революцией»[1].

Петроградский отдел ИЗО явно ощутил, что остался без существенной поддержки, которая была так необходима еще не закрепившемуся органу власти в очень сложный для города период. Об этом свидетельствует письмо Н.Н. Пунина, который стал заведующим петроградской коллегией, к Д.П. Штеренбергу от 15 июля 1919 г., где он сообщает, что искусство теперь никому не нужно: буржуазии больше нет, а работа с пролетарскими массами так и не выстроена. Также он отмечает разногласия в группе большевиков, затруднявшие работу коллегии: «Лилина ссорится с Менжинскими, Менжинская – с Андреевой и Горьким, Андреева и Менжинские – с Лилиной. Все это чрезвычайно тягостно и мешает работе. У меня лично со всеми тремя лагерями прекрасные отношения»[2].

О сложной, возникшей после отъезда основного состава НКП в Москву, ситуации с денежным обеспечением свидетельствует и письмо А.В. Луначарского

[1] Там же. С. 225.
[2] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 122.

к заведующему отделом профессионально-технических учебных заведений Ф.Ф. Шу от ноября 1919 г.: «Ваши письма я переслал Владимиру Ильичу, поскольку интересен и маленький факт с Ланге [1] и очень большой факт с нелепостью финансирования Петрограда»[2].

Пока основное руководство пребывало в Петрограде, в Москве возник еще один очаг управления процессами в искусстве и культуре во главе с П.П. Малиновским – выходцем из Нижнего Новгорода, старым революционером и товарищем М. Горького. В 1908 г. он переезжает в Москву, с апреля 1917 г. от имени Московского Совета совместно с женой Е.К. Малиновской возглавляет и охрану памятников, и развитие искусств. Весной 1918 г. он назначен наркомом Имуществ Республики. Данный параллелизм в работе двух органов власти был унаследован еще от самодержавного правительства. Соответственно с одной стороны конфликта оказались представители сообщества художников в лице московской коллегии отдела ИЗО НКП, а с другой – партийные товарищи, приближенные к новому руководству страны и НК Имуществ Республики.

В апреле 1918 г. для снятия противоречия между Народным комиссариатом просвещения и Народным комиссариатом художественно-исторических имуществ Республики, А.В. Луначарским и П.П. Малиновским, решено включить Комиссариат имуществ Республики в структуру НКП, «как автономный отдел с временно обособленным кредитом и сметами, наравне со следующими отделами: Театральным, Музыкальным, Изобразительных искусств, Архивно-музейно-библиотечным»[3]. Но в этой системе он не прижился. А 11 июля на заседании Коллегии Комиссариат Имуществ упраздняется и все его функции переходят к Наркомпросу[4].

[1] Имеется ввиду петроградский врач по фамилии Ланге (инициалы неизвестны) и факт его «грубого выселения» из квартиры. В декабре 1919 г. А.В. Луначарский докладывает об этой ситуации, а также о проблемах в финансировании Петрограда в письме к В.И. Ленину.
[2] РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 498. Л. 1.
[3] Там же. Д. 560. Л. 1.
[4] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 40. Л. 25об.

Вплоть до переезда правительства в Москву, Моссовет и Комиссариат имуществ Республики предъявляли права на функции НКП. Несмотря на то, что основной функцией Комиссариата была ликвидация органов управления царским и церковным имуществом[1] , ввиду личных качеств П.П. Малиновского, а также поддержки со стороны Московского Совета, он стремился сосредоточить в своих руках не только культурно-охранительные функции, но и реализовывать новые проекты, такие как план монументальной пропаганды. План монументальной пропаганды не раз привлекал внимание исследователей, однако, в контексте изучения сообщества советских художников, он важен как большой проект, который должен был продемонстрировать новой власти способность действовать именно сообществу в ее интересах.

В советской исторической литературе закрепилась точка зрения, что план монументальной пропаганды – задача, поставленная непосредственно В.И. Лениным и контролируемая им лично. Это стало одним из аргументов, доказывающих, что «с первых же дней революции наша партия проявила великую заботу об искусстве, о том, чтобы сделать его широкодоступным народу, превратить его в оружие воспитания трудящихся масс» [2] . В современной историографии была предложена иная гипотеза. По мнению М.А. Андреева, гораздо более вероятно, что именно А.В. Луначарский был инициатором «плана», однако, используя авторитет В.И. Ленина, ему удалось привести план в жизнь[3].

План монументальной пропаганды был весьма авантюрен. Трудности были и материального, и организационного характера. Молодой орган власти (отдел ИЗО НКП) не справлялся с возложенными на него обязанностями. По свидетельствам современников, в Москве дело с памятниками обстояло еще хуже, чем в Петербурге. Доходило до курьезов: «В Москве, где памятники как раз мог

[1] Основные постановления Комиссариата Имуществ Республики: «Об упразднении кабинета его величества» (от 17.02.1918); «Об упразднении канцелярии бывшего министерства двора» (от 09.01.1918) и т.п.

[2] *Ким М.П.* Коммунистическая партия – организатор культурной революции в СССР. М., 1955. С. 277.

[3] *Андреев М.А.* Миф о монументальной пропаганде: к вопросу о причинах издания декрета от 12 апреля 1918 г.: «О памятниках республики» // Дни аспирантуры РГГУ. 2009. Вып. 3. С. 197.

видеть Владимир Ильич, они были неудачны, Маркс и Энгельс изображены были в каком-то бассейне и получили прозвище “бородатые купальщики”. Всех превзошел скульптор Королев. В течение долгого времени люди и лошади, ходившие и ездившие по Мясницкой, пугливо косились на какую-то взбесившуюся фигуру, закрытую из предосторожности досками. Это был Бакунин в трактовке уважаемого художника. Если не ошибаюсь, памятник сейчас же по открытии его был разрушен анархистами, так как при всей его передовитости анархисты не хотели терпеть такого скульптурного “издевательства” над памятью своего вождя» [1] . Тот самый художник и скульптор Б.Д. Королев, автор столь неоднозначного памятника Бакунину, был поставлен курировать приведение в жизнь «плана», о чем впоследствии написал воспоминания: «А.В. Луначарский назначил тройку в составе председателя коллегии ИЗО Татлина, архитектора Жолтовского, и от скульпторов – меня, которая и наблюдала, и проверяла ход выполнения работ по выполнению памятников, а также организации торжественного открытия памятников, на которых обыкновенно выступал с объяснительной речью сам В.И. Ленин[2]». Б.Д. Королев свидетельствует, что План монументальной пропаганды стал «первенствующим [3] », из-за пристального внимания Ленина за его воплощением: «В.И. Ленин лично наблюдал за ходом выполнения работ, через наблюдающего архитектора Н.Д. Виноградова» [4] . Н.Д. Виноградов – выдающийся архитектор и реставратор, в этом случае выступал от имени НК Имуществ Республики.

В.Е. Татлин, глава московской коллегии отдела ИЗО, крайне отрицательно отзывался о Н.Д. Виноградове в письме к Луначарскому, сообщал, что Н.Д. Виноградов пытается выставить отдел в невыгодном свете перед В.И. Лениным[5].

---

[1] *Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л.* Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л., 1933. С. 224.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 119. Д. 123. Л. 2.
[3] Там же. Д. 84. Л. 4 об.
[4] Там же. Д. 123. Л. 2.
[5] Литературное наследство. В.И. Ленин и А.В. Луначарский: Переписка, доклады, документы. М., 1971. Т. 80. С. 80.

Н.Д. Виноградов также был возмущен позицией В.Е. Татлина. Это подтверждается его воспоминаниями о монументальной пропаганде от 1939 г., где он заявляет не просто о медлительности или неспособности отдела ИЗО НКП выполнить поставленные задачи, но говорит о саботаже[1]. По своей инициативе он отправился к В.И. Ленину, где получил аудиенцию и право надзора за выполнением плана: «С этим мандатом в кармане я прямо от Владимира Ильича направился в Наркомпрос, в отдел ИЗО, к зав. отделом т. Д.П. Штеренбергу, но его там не было, т.к. он кочевал вместе с тов. А.В. Луначарским, который в это время жил в Петрограде, наезжая в Москву от случая к случаю. Д.П. Штеренберга замещал художник В.Е. Татлин, который встретил меня, как говорится, в штыки. Отказавшись дать хоть какие-либо сведения о ходе заказа на памятники, он стал уверять, что их отдел аккуратно информирует т. Ленина. Фактически, как выяснилось после, просто Татлину нечего было сказать»[2]. В статье 1939 г. Н.Д. Виноградов припоминает Б.Д. Королеву его раннюю работу, и прямо обвиняет ИЗО НКП в формализме и неисполнении своих обязанностей: «Памятник Бакунину работы скульптора Б.Д. Королева с точки зрения отдела ИЗО Наркомпроса являлся “самой лучшей монументальной скульптурой”. На примере этого памятника можно ясно почувствовать реакционную, формалистическую линию отдела ИЗО Наркомпроса, по вине которого в эти годы работа по монументальной пропаганде постоянно срывалась»[3]. В этом тексте 1939 г. единственным авторитетом является В.И. Ленин. Остальные не выполняют своих обязанностей, а на примере представленных художников устанавливается связь формализма и неисполнения обязанностей, что весьма характерно для периода создания текста.

Воспоминания Н.Д. Виноградова 1939 г. по содержанию весьма разнятся с его дневниками, изданными гораздо позже. Возникает момент конфликта с П.П. Малиновским, начальником Н.Д. Виноградова, которого он корит за

[1] *Виноградов Н.Д.* Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1. С. 32.
[2] Там же. С. 34.
[3] Там же. С. 38–39.

бездеятельность. Именно в результате этого конфликта и попытки его преодоления, Н.Д. Виноградов начал непосредственно общаться с Лениным по вопросам монументальной пропаганды. В.И. Ленина Н.Д. Виноградов слегка корит за медлительность в этом деле: «Он [Ленин] очень энергично предложил разрубить этот узел… и не очень-то энергично действует. Так, не знает, как быть с Александром II, т.к. он, говорит, красив!»[1]. В.И. Ленин, на взгляд реставратора и охранителя культурных и исторических ценностей, недостаточно решителен в вопросах избавления от царских памятников.

Гораздо менее любезное отношение он выказывает А.В. Луначарскому: «С утра направился в Кремль к Луначарскому. Он теперь перебрался на половину наследника (жидовская натура не может без пышности). Приемы министерские. Ждут часами без доклада. Просидев с час, я ушел, наплевав на эту комедию»[2]. При этом в дневниках не встречается негативного отношения к Королеву или тому направлению искусства, которым он занимался: «Объехали Уч[илище] жив[описи], ваяния и зодчества, где осматривали памятники Радищеву, Бакунину (маленький эскиз, т.к. большой рухнул)»[3]; «Сговорились с Королевым ехать по студиям. Он пришел ко мне в Комиссию»[4]. Соответственно в синхронном тексте акцент на сложность взаимодействия направлен не на исполнителей, художников, а на руководящих лиц.

Борьба за возможность осуществления плана монументальной пропаганды в Москве со стороны Комиссариата Просвещения и Имуществ Республики была борьбой и за ресурсы, выделяемые государством. Помимо этого, это была битва двух альтернативных государственных учреждений со схожими функциями, только НКП имел всероссийский статус, в отличие от Комиссариата Имуществ Республики. Вне зависимости от того, кто был инициатором плана, В.И. Ленин доверил исполнение этой задачи А.В. Луначарскому, и, несмотря на активные

[1] *Виноградов Н.Д.* Столица в 1918 году. Из дневников // Московский архив. Историко-краеведческий альманах Московского городского объединения архивов. М., 1996. Вып. 1. С. 275.
[2] Там же. С. 291.
[3] Там же. С. 307.
[4] Там же. С. 309.

попытки П.П. Малиновского и Н.Д. Виноградова достучаться до высшего руководства, именно московская коллегия отдела ИЗО НКП выполнила большую часть работ в Москве.

Еще одной организацией, стремившейся перехватить функции отдела ИЗО НКП и выдвинуть свою концепцию культуры Советского государства, стал Пролеткульт[1]. Данная организация, особенно в первые годы Советской власти, обладала идеологической схемой, выстроенной А.А. Богдановым еще до Революции 1917 г. Ее можно обозначить следующим образом: искусство будущего должно создаваться исключительно пролетариатом, поскольку любой современный художник несет в себе печать буржуазного искусства, более того, художник-пролетарий не должен терять связь с производством, не должен уходить от станка, иначе он теряет связь со своим классом. Таким образом Пролеткульт отрицал необходимость существования сообщества художников как такового.

Большинство современных исследователей сходятся во мнении, что история Пролеткульта, личная к нему неприязнь В.И. Ленина, связана в наибольшей степени с противоречиями между В.И. Лениным и А.А. Богдановым, их идеологическими расхождениями, боязнью первого усиления второго[2]. Отдел Пролеткульта впервые появляется в структуре НКП 1 июля 1918 г. Заведующим Отделом был Ф.И. Калинин, член редакции журнала «Пролетарская культура», участник партийных школ на Капри и в Болонье, скончавшийся в 1920 г. В феврале 1920 г. Пролеткульт входит в структуру Внешкольного сектора с новым заведующим П.И. Лебедевым-Полянским. Заведующим Внешкольным отделом была Н.К. Крупская, что обеспечивало идеологический надзор за организацией.

Согласно письму ЦК РКП(б) «О Пролеткультах», опубликованному в «Правде» 1 декабря 1920 г., независимость Пролеткульта до Октябрьской революции оправдана, а вот независимость от советской власти недопустима.

[1] Пролеткульт (Пролетарские культурно-просветительные организации) – организация и направление в культуре, развивавшее рабочую самодеятельность, состоял из многих местных отделов организации. Существовала в 1917–1932 гг. Руководителями и теоретиками пролеткульта были А.А. Богданов, П.И. Лебедев-Полянский, Ф.И. Калинин, В.Ф. Плетнев и др.
[2] *Карпов А.В.* Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб., 2009. С. 111.

А.В. Луначарский, долгое время разделявший взгляды А.А. Богданова, а также состоявший в родственных отношениях с ним[1], не проявлял «должной» жесткости в отношении Пролеткульта, что привело к конфликту с В.И. Лениным после выступления наркома просвещения на съезде Пролеткульта 5 октября 1920 г. Однако представление о чрезмерном влиянии А.А. Богданова на руководство культурным строительством через личный контакт с наркомом, например о том, что именно благодаря ему до конца 1920 г. А.В. Луначарский удерживал футуристов в рамках[2], видится преувеличением.

24 ноября 1920 г. было принято постановление о проверке «состояния Пролеткульта» силами секретариата ЦК и Агитпропа. В 1921 г. А.А. Богданов окончательно отходит от деятельности в Пролеткульте. К октябрю 1922 г. проверка была завершена – «Пролеткульт был осужден как сектантская организация, противопоставляющая себя государственной системе просвещения» [3] . Ее «сектантство» заключалось лишь в том, что у большевиков не было возможности контролировать организации на местах, а призрак А.А. Богданова, точнее его философии – все еще пугал большевиков. Несмотря на то, что организация уже была полностью лишена идеологической самостоятельности, к ней применялось и экономическое давление: в 1922 г. – сокращение финансирования, в 1924 г. – переход на самоокупаемость. В 1928 г. было решено оставить Пролеткульт в покое, но на тот момент от него практически ничего не осталось, а в 1932 г. Пролеткульт окончательно прекратил свое существование[4].

Пролеткульт изначально обладал потенциалом стать организацией, противопоставлявшей себя сообществу художников, т.к. это было заложено в его идеологической части. Пролеткульт ставил себе задачей создать новый тип художника, художника-пролетария, не несущего на себе печать буржуазности, что исключало необходимость существования сообщества художников.

[1] Первая жена А.В. Луначарского Анна Александровна являлась сестрой А.А. Богданова.
[2] *Бондарев Н.В.* Пролеткульт и проблема культурного наследия // Русский исторический вестник. 1998. Т. 1. С. 108.
[3] *Карпов А.В.* Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб., 2009. С. 117.
[4] Там же. С. 122.

Соответственно и отдел ИЗО НКП в данной системе взглядов представлялся ненужной и даже вредной организацией. Применительно к данному тезису – нет разницы, к какому направлению относится художник, его последней задачей может стать обучение рабочих, но не более. Однако нет свидетельств, что сами художники воспринимали Пролеткульт как угрозу, а уничтожили его как раз идеологические и внутрипартийные разборки.

Процесс же реструктуризации отдела ИЗО НКП во главе с Д.П. Штеренбергом продолжался. В ноябре 1918 г. отдел Изобразительных искусств вошел как структурная единица в Художественную секцию, в декабре 1919 г. ее сменяет Художественный сектор, заведующим обеих структурных единиц был А.В. Луначарский. Фактически подчинение отдела ИЗО НКП и Д.П. Штеренберга не изменилось.

К 26 августа 1919 г. была создана Всероссийская художественная коллегия при отделе ИЗО НКП. В ней был закреплен следующий состав: «Малютин, Лентулов, Кандинский, Аверинцев, от Петроградских художников – Альтман, Пунин, Ваулин, 3 представителя от Профессионального союза художников и один от Художественно-коммунистической молодежи»[1]. Это стало первый попыткой уравновешивания, равного представительства от разных течений и групп в сообществе. Просуществовала она недолго, в сентябре 1920 г. на заседании заведующих подотделами под председательством Д.П. Штеренберга существование Художественной коллегии было признано нецелесообразным. На ее смену приходят два совещания: Совещание ответственных руководителей отдела и особый Совещательный орган из специалистов по назначению заведующего отделом[2]. Благодаря этому изменению появилась возможность вывода из обсуждения людей случайных или неудобных, а заведующий отделом, путем выбора нужных лиц, мог обеспечить принятие определенного решения.

В 1919 г. произошел разрыв отдела ИЗО НКП с его Архитектурным подотделом. Данный вопрос обсуждался на заседании отдела ИЗО НКП 4 апреля

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 182. Л. 45об.
[2] Там же. Ф. А2307. Оп. 4. Д. 3. Л. 70.

1919 г. Заведующий отделом выражал несогласие с предполагаемыми изменениями в структуре отдела: «Т. Штеренберг находит, что нет оснований винить отдел Изобразительных Искусств в слишком прямом проведении своих идей. В начале существования отдел представлял из себя “пустое место”. Средств не было. Постепенно дело стало налаживаться, были организованны подотделы Школьный, Музейный, Художественно-промышленный и т.д. Смета возросла ныне до 100.000.000. Выяснилось какие отделы нуждаются в расширении. Желание выделить архитектурный п/о из отдела Изобразительных Искусств значительно нарушит и подорвет организационную работу, произведенную отделом. Параллельных организаций заводить нельзя. Петроградские архитекторы решительно восстают против отделения, находят его катастрофическим для искусства. Отдел Изобразительных Искусств не сможет обойтись без архитекторов, Архитектурный отдел – без художников и скульпторов – создадутся две организации, может быть, разнящиеся направлением, которые будут находиться в состоянии постоянной конкуренции. Архитектурный п/о за время своего существования сделал перевод 3 или 4 книг, имеющих значение только для архитекторов, но не для широких рабочих масс, и создал проект курсов для строительных рабочих, не отвечающий потребностям рабочих. Такое направление его деятельности мало говорит за необходимость выделения. В финансовом отношении п/о зависимости не чувствовал и все нужные суммы отпускались ему немедленно. Мнение, что отдел Изобразительных Искусств целиком из левых художников неправильно, налицо только маленькая группа левых. Отдел же преследует общегосударственные задачи. В школе и в Закупочной Комиссии проводится нейтральная политика» [1]. Д.П. Штеренберг выдвигает в качестве обоснования существования архитектуры и изобразительного искусства в одном отделе не только то, что самостоятельность архитектурного не нужна для выполнения его функций, но и идею синтеза всех видов искусств, акцентирует внимание, что все необходимые субсидии архитектурный подотдел получал сразу.

[1] Там же. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 51. Л. 10–11.

С точки зрения сообщества художников – архитекторы в дореволюционный период пользовались большим влиянием и лучшим материальным положением, теперь же эта система вновь утверждалась.

Выступление А.В. Луначарского на том же заседании, послужившее ответом Д.П. Штеренбергу, было крайне сдержанным: «Т. Луначарский предполагает провести декрет через Совнарком, но указывает, что принятие его возможно только, если он пойдет от Архитектурного отдела во главе с Жолтовским, т. к. в Малом Совете отношение к отделу Изобразительных Искусств определённо отрицательное. Отдел Изобразительных Искусств не может требовать, чтоб Наркомпрос и Художественная Секция заняли позицию, ведущую к напряженной борьбе. Правда, все новое и свежее и действительно революционное может исходить только от молодых художников. […] Т. Луначарский будет защищать перед Коллегией и перед Совнаркомом права и прерогативы отдела Изобразительных искусств, но, конечно, избегая острого вызывающего тона»[1].

Во главе группы, выдвинувшей заявление об обособлении архитектурного отдела шел И.В. Жолтовский, он отметил, что «важна только перемена названия, что вызовет совершенно иное отношение к нему со стороны многих учреждений и лиц» [2] , что конечно было не совсем правдой, «лицом» отдела ИЗО был Д.П. Штеренберг, а после обособления архитектурного отдела – им стал И.В. Жолтовский, который на четырнадцать лет был старше Д.П. Штеренберга, и уже в 1909 г. получил звание академика архитектуры. В дальнейшем Архитектурный отдел не оставался самостоятельной единицей, но, на тот момент (1919–1921 гг.), отделом ИЗО и Д.П. Штеренбергом битва за влияние была проиграна[3].

К 1919 г., помимо сложностей Д.П. Штеренберга с Архитектурным отделом, начинает все сильнее нарастать взаимная неприязнь с отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины и одним из его деятелей – И.Э. Грабарем.

[1] Там же. Л. 11–12.
[2] Там же. Л. 11.
[3] Там же. Л. 12.

В ноябре 1917 г. при Наркомпросе была создана Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Вскоре Коллегия была переименована в отдел. Заведующей отдела стала Н.И. Троцкая. В 1921 г. отдел переименован в Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы (Главмузей). Только в 1928 г. на посту заведующего Н.И. Троцкую сменил М.Н. Лядов.

И.Э. Грабарь в 1917 г. являлся известной и весомой фигурой в сообществе художников, однако новатором он не был. Согласно автобиографии 1937 г., он не воспринимал отдел ИЗО НКП и его главу Д.П. Штеренберга, как центральный государственный орган по руководству искусством. Для И.Э. Грабаря это были пришлые люди, вторгнувшиеся на его территорию: «Вскоре Коллегия расширилась, охватив вопросы не только охраны искусства и музейные, но и чисто художественно-творческие. Тогда-то появились Д.П. Штеренберг, В.Е. Татлин, Б.Д. Королев, С.Т. Коненков, но тогда же начались бесконечные споры и дискуссии, ничего не выяснявшие и все запутывавшие. Выяснилась только полная несостоятельность существования в одном учреждении столь различных по установкам и даже функциям групп, как музейщики и художники, почему и произошло разделение на две самостоятельные коллегии […] Мы «музействовали» и «охраняли», тогда как художники больше разрушали»[1]. Эти воспоминания несколько противоречат тому, что было отмечено А.М. Эфросом. И.Э. Грабарь разъединяет в две разные группы художников и музейщиков, себя относя к последним.

Бывшая Императорская археологическая комиссия, в 1919 г. преобразованная в Российскую Академию истории материальной культуры (РАИМК), стала предметом спора между двумя отделами, как учреждение, обладавшее большим научным авторитетом и, в том числе, финансовыми возможностями. Н.Н. Пунин и О.М. Брик, представители петербургской и наиболее радикальной части команды Д.П. Штеренберга, пытались одержать

[1] *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937. С. 274.

победу над представителями академического круга, в числе которого одним из наиболее активных был и И.Э. Грабарь. Из письма Н.Н. Пунина к О.М. Брику от 21 июня 1919 г.: «Во-первых, извещаю Вас о том, что, как уже я один раз Вам говорил, Археологическая Комиссия преобразована в Академию Материальной Культуры. Академия эта имеет в своем составе научно-художественную секцию, ведению которой подлежит научная разработка всех вопросов, связанных с историей искусства, разумеется, старого. Однако, кандидатами на отдельные кафедры в этой секции, по частным сведениям, имеющимся у меня (конфиденциально), называются имена Муратова, Грабаря и Бенуа. Петербургские ученые, разумеется, не могут интенсивно поддерживать эти кандидатуры, но соглашаются на них по необходимости. […] Было бы крайне желательным, чтобы Вы со своей стороны переговорили по этому делу с Троцкой и приняли бы участие в Москве во всем этом деле. Как отдел Комиссариата Вы, разумеется, имеете право отвода тех или иных лиц, но, прежде чем прибегать к этому средству, было бы желательно, чтобы вы были в курсе образования этой Академии и предприняли бы соответствующие шаги немедленно, пока еще не производятся выборы, не определен состав избирательного собрания и в точности не установлены объем и программа работ Научно-художественной секции и функции тех или иных кафедр»[1]. Отдел ИЗО являлся проводником новых идей и путей развития искусства, т.е. в рамках государственной структуры он представлял созидательную функцию, в то время как отдел Н.И. Троцкой, в состав которого вошли многие представители академической художественной среды – функцию охранительную. Академия материальной культуры представляла значительный финансовый и репутационный ресурс, что могло позволить стоящим во главе ее влиять на культурную политику советского государства.

Права на Академию материальной культуры были признаны за отделом Н.И. Троцкой, о чем свидетельствует проект декрета СНК о российской академии материальной культура [1919]: «Российская академия материальной культуры,

[1] РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Д. 245. Л. 1.

сохраняя тесную органическую связь с Коллегией по делам Музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению, находится в ведении его научного отдела»[1].

В 1919 г., когда первая часть воплощения Плана монументальной пропаганды близилась к завершению, Д.П. Штеренберг встретился с В.И. Лениным (за время работы в НКП он удостоился аудиенции дважды) для разрешения вопросов, казавшихся ему на тот момент наиболее важными и затруднительными, но «вождь мирового пролетариата» вновь возвращался к вопросу о монументальной пропаганде: «У меня в результате усиленной работы со школами и вопросами о художественном производстве был целый ряд сомнений, которые мне казалось наилучшим образом могли быть разрешены в моей личной беседе с Владимиром Ильичом. […] что у меня имеются сомнения насчет необходимости и нужности работ на петербургском фарфоровом заводе[2]. […] И тут же он спросил, прищурив глаз, действительно ли памятники, поставленные в Петербурге лучше, чем в Москве и почему в Москве вышла такая неудача. Я ответил ему, что главной причиной я считаю то, что памятники были потребованы в срочном порядке, было дано очень мало времени для их изготовления и что кроме того нужно еще некоторое время для того, чтобы работники искусства сжились с революцией, чтобы отображать ее хоть в виде отдельных памятников»[3].

Личные отношения и противоречия между руководящими лицами и художниками в Петрограде все накалялись. В 1919 г. Н.Н. Пунин сообщил Д.П. Штеренбергу, что З.И. Лилина стремится сместить его с поста, чтобы поставить своего человека – З.Г. Гринберга. Д.П. Штеренберг старался отстоять Н.Н. Пунина и даже предлагал ему занять собственное место: «А пока что имейте в виду, что если Вы хотите, то я сейчас же могу Вас вызвать в Москву как моего

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 106. Д. 13661. Л. 1.
[2] Далее Д.П. Штеренберг делает оговорку, что в тот момент он сильно ошибался в своей позиции относительно фарфорового завода, и теперь очевидно какую пользу он приносит.
[3] РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 2. Д. 207. Л. 1.

заместителя или в качестве заведующего отделом ИЗО в академическом центре, а сам уйду немного пописать картины»[1] .

Семью З.И. Лилиной и З.Г. Гринберга (одного из членов коллегии Наркомпроса) связывали долгие дружеские отношения, о чем свидетельствуют ее письма конца 1920-х гг. из Сочи[2], отсюда, вероятно, и вытекает, что руководителем петроградского отдела она желала видеть именно З.Г. Гринберга, а не Н.Н. Пунина.

После отъезда руководящих лиц Наркомпроса Петроградская коллегия отдела ИЗО НКП столкнулась с тем, что на ее власть претендуют, Н.Н. Пунин пишет Д.П. Штеренбергу, что тот «забывает» о Петербурге[3]. К маю 1920 г. Н.Н. Пунин теряет надежду, что ситуация в культурном строительстве способна измениться к лучшему (по крайней мере, для представителей «левых» течений): «По-видимому, конец моей работе в отделе. М.Ф. Андреева назначена зав. подотделом, есть сведения: Петроградский исполком поручил ей вычистить отдел от “футуристов”, значит, от меня в данном случае. Оглядываюсь. Хорошо. Очень хорошо и ухожу с величайшим удовлетворением»[4]. Отсутствие личного покровительства А.В. Луначарского и Д.П. Штеренберга в Петрограде приводило к невозможности ставленников руководителя отдела ИЗО НКП противостоять представителям партийной элиты и их ставленникам.

В 1919 г. возникает РАБИС – профсоюз работников искусств, который должен был объединить представителей различных творческих профессий, и для сообщества художников, в том числе, стать консолидирующей структурой, которая также бы имела свое представительство в государственном органе – отделе ИЗО НКП. Профсоюзы художников в отдельных случаях формировались как ячейки самоорганизации сообщества художников, например, подобное произошло в Киеве[5], однако это являлось скорее исключением. Но и на первом этапе

[1] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 126.
[2] См.: РГАСПИ. Ф. 324.
[3] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью … С. 126.
[4] Там же. С. 129.
[5] См.: *Красовицкая Т.Ю., Филина Ю.С.* Пробудившиеся утром киевляне были буквально ошеломлены изменившимся за одну ночь видом города // Отечественные архивы. 2015. № 1. С. 96–115.

представительство художников в РАБИСе имело место. На момент проведения 1-го Всероссийского съезда работников искусств в 1919 г. всего в союзе зарегистрировано 11574 человек, из них 602 мужчин и 405 женщин проходят как художники изобразительных искусств [1]. Помимо остальных художников, там выступал и Д.П. Штеренберг, отвечая за деятельность отдела ИЗО НКП.

Отдел ИЗО НКП начал формироваться еще в 1917 г., однако датой его основания можно считать январь 1918 г., когда художник Д.П. Штеренберг занял должность руководителя отдела ИЗО НКП. На первом этапе были образованы две коллегии – московская и петроградская. Вторая, возглавляемая Д.П. Штеренбергом, имела статус всероссийской. В данный период наибольшее значение в деле отбора руководящих кадров имела фигура А.В. Луначарского. Он назначил заведующих коллегиями, а они уже отвечали за заполнение остальных должностей. Задачей отдела ИЗО НКП стало проведении «ревизии» существовавших художественных учреждений и их «собирание», налаживание диалога между сообществом художников, художественной молодежью и новой властью. В данный период произошло размежевание с архитектурным подотделом, что было связано со сложившейся системой, в которой архитекторы занимали привилегированное положение, и личными отношениями А.В. Луначарского и И.В. Жолтовского. При этом передавшийся параллелизм отдела ИЗО НКП и НК Имуществ Республики был устранен в пользу первого, а концепция Пролеткульта, отрицавшая необходимость существования сообщества художников, была отвергнута.

[1] ГА РФ. Ф. Р5508. Оп. 1. Д. 18. Л. 15.

2.2. Отдел Изобразительных искусств в системе Главных управлений. 1920–1923 гг.

Радикальное изменение структуры НКП произошло в 1921 г., утверждено оно было декретом СНК РСФСР от 11 февраля 1921 г. «О Народном Комиссариате Просвещения». Система отделов заменялась системой «главков». Данная реформа была частью общего перехода на систему главных управлений. Система главков предполагала более жесткую централизацию власти: коллегиальное управление сменялось принципом личной ответственности руководителя. Подготовка проходила около года, во главе ее стал Е.А. Литкенс. В этот же период начинает складываться советская номенклатурная система, которая определяла и степень реальных властных полномочий и степень привилегированности[1]. Наркомпрос, а вместе с ним и художники, входившие в отдел ИЗО НКП, оказались на периферии этого процесса. Так, на Наркомпрос было выделено только 30 номенклатурных должностей[2].

Подготовка реформы Наркомпроса проходила весь 1920 г. 9 ноября 1920 г. на Расширенном делегатском собрании Коммунистической фракции НКП и коллегии НКП И.П. Брихничевым был сделан доклад о необходимых для «оздоровления» Наркомпроса мерах, в результате чего была избрана большинством голосов комиссия из пяти человек в составе М.П. Вейнгрова, И.П. Брихничева, некоего Кораблева, Е.А. Литкенса и З.Г. Гринберга под председательством последнего по пересмотру конструкции НКП и разработки конкретного плана его реорганизации[3]. Комиссия имела весьма специфичный состав: детский писатель, бывший священнослужитель – после октября 1917 г. антирелигиозный деятель, историк-искусствовед. Однако, как свидетельствуют документы, реальной властью в ходе реформы обладал только Е.А. Литкенс, которому были предоставлены широкие полномочия.

---

[1] *Богословская М.В.* Советская государственная элита 1920-х годов: механизм формирования и система назначений: дис. … канд. ист. наук. М., 2007.
[2] Там же. С. 201.
[3] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 2. Д. 706. Л. 178.

Он принадлежал к дореволюционной социалистической среде, был знаком с Л.Д. Троцким и Л.Б. Красиным, его старший брат попал в тюрьму за социалистическую агитацию, где скончался [1]. Несмотря на столь обширные знакомства и принадлежность к среде большевиков, Е.А. Литкенс не вел работу в Петрограде, а Москву покинул до того момента, как туда переехало советское правительство. Когда его «призвали» для реформирования аппарата НКП у него не было знакомств или приятельских отношений в сообществе художников, к которому он никогда отношения не имел, как и к художественной среде в целом. Во внутрипартийные разборки он также не был настолько включен. Однако его работа в НКП продлилась недолго: в апреле 1922 г. на отдыхе в Ялте он был убит.

В подготовке реформы играла роль и третья сторона – Народный комиссариат Рабоче-крестьянской инспекции, который пришел к неутешительным выводам о работе, в том числе отдела ИЗО НКП[2]. Комиссию по инспекции органов изобразительного искусства и высшей художественной школы возглавлял искусствовед В.А. Никольский. К отделу ИЗО НКП выдвигались идеологические претензии с точки зрения исключительного положения футуристов, но не в меньшей степени претензии касались постановки высшего образования и издательского дела.

Во время подготовки реформы выявляли параллели в работе отделов, например, в отделе Единой школы и Литературном отделе дублировалось издательское дело, а в Театральном – образовательный подотдел[3]. В работе отдела ИЗО параллелей не было найдено.

Согласно проекту о реорганизации Наркомпроса его структурные элементы должны были разделиться на три основных группы: 1. Академический центр – орган разработки научного и художественного эстетического содержания просветительской работы; 2. Административно-методический (учебно-воспитательный) раздел, в компетенцию которого входило администрирование

[1] *Троцкий Л.Д.* Памяти Е.А. Литкенса // Marxists Internet Archive [Электронный ресурс]. 2011–2018. URL: https://www.marxists.org/russkij/trotsky/1926/historical_boundary/57.htm)
[2] См. Приложение № 2.
[3] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 2. Д. 536. Л. 174.

всех учреждений, непосредственно ведущих просветительную работу; 3. Организационный центр – обслуживающий все подсобные, передаточные органы аппарата[1].

Художественная работа делилась на два направления: 1) теоретическая работа, фундаментальное изучение – в Академическом центре; 2) распространение произведений и предоставление их под нужды масс – в Административно-методическом. В проекте делался акцент на единоличном принципе управления, что шло вразрез с предыдущим опытом: «Вся административная работа Наркомпроса и всех его делений идет по системе строго единоличной ответственности и единоличного управления»[2].

Параллельно с этим шло формирование структуры «главков», более сложной и многоуровневой системы подчинения, нежели предшествующая ей. Организационному и Академическому центру были подчинены четыре Главных управления: Главное управление социального воспитания и политехнического образования детей до 15-ти лет (Главсоцвос); Главное управление профессионально–технических школ с 15-ти лет и высших учебных заведений (Главпрофобр); Главное управление Внешкольное (Главполитпросвет); Главное управление государственным издательством (Госиздат). Помимо этого, в подчинении у Академического центра был Государственный ученый совет (ГУС или научная секция) и Главный художественный комитет (Художественная секция).

Комиссия по реорганизации продолжала существовать и после декрета об узаконении реформы Наркомпроса. Согласно протоколу объединенного заседания от 14 февраля 1921 г., представители отделов приглашались в Комиссию с совещательным голосом и с правом апелляции коллегии НКП решения Комиссии[3].

Радикальная реорганизация вызывала расширение кадрового состава: «Согласно новому плану конструкции Наркомпроса коллегия должна несколько

[1] Там же. Д. 706. Л. 94.
[2] Там же.
[3] Там же. Оп. 1. Д. 634. Л. 21об.

расшириться. Состав Коллегии предполагается следующий: Нарком, Замнарком, Помнарком, Заведующий Организационным центром, 3 заведующих основными главными управлениями, т.е.: Главполитпросветом, Главпрофобром и Главсоцвосом (так сказать, главшколой), 3 их заместителя. Итого 10 человек, из них обязательно 3 представителя ВЦСПС, каковых желательно иметь исполняющими те или иные из вышеупомянутых обязанностей»[1]. Шло сокращение сотрудников, однако в основном это коснулось бытового персонала и нет свидетельств, что проходила идеологическая чистка.

В то же время, шел процесс перераспределения влияния внутри партии и большевистских кадров. Л.Р. Менжинская была заведующей отделом по подготовке преподавательского персонала в Государственной комиссии и членом Коллегии НКП. На обсуждениях проекта реорганизации в начале 1921 г., в отличие от большинства, она отказалась от работы в Наркомпросе ввиду несогласия с новым курсом Наркомпроса, одобренным всей остальной коллегией, и подала заявление об отставке[2]. На ее место назначается один из «старых» кадров Наркомпроса – З.Г. Гринберг, тот самый, которого З.И. Лилина пыталась выдвинуть на место заведующего петроградской коллегией отдела ИЗО НКП Н.Н. Пунина.

В сентябре 1921 г. произошел конфликт между А.В. Луначарским и временно занимающим должность замнаркома Е.А. Литкенсом. Поводом стало неисполнение последним указаний по распределению пайков между сотрудниками НКП от А.В. Луначарского. А.В. Луначарским было разослано письмо (В.И. Ленину, В.М. Молотову, М.Н. Покровскому, Е.А. Литкенсу), однако ЦК партии встал на сторону Е.А. Литкенса. В письме к В.И. Ленину от 11 сентября 1921 г. А.В. Луначарский сообщает: «М.Н. Покровский и тов. Сталин, два единственных лица, которым я, кроме официальной бумажки в ЦК партии, показывал ответ тов. Литкенса на одно мое распоряжение, оба пришли в

[1] РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 617. Л. 4.
[2] Там же. Л. 2.

негодование и оба одинаково оценили это как большую наглость» [1]. А.В. Луначарский просил В.И. Ленина освободить его от должности в Наркомпросе ввиду его «смешной роли» там, однако этого не произошло.

Решающие посты в НКП распределялись на заседаниях т.н. «Тройки», которая состояла из наиболее значительных и партийно-проверенных лиц Коллегии. Из письма А.В. Луначарского к П.С. Когану видно, каким образом проходили подобные заседания: «Вчера на “Тройке” обсуждался вопрос Вами возбужденный об устройстве Главнауки по такому типу: М.Н. Покровский во главе и два заместителя – И.И. Гливенко по науке и Вы – по искусству. Это не прошло. Тов. Литкенс возражал с той точки зрения, что Вы как администратор неопытны и что вести это дело Вам будет очень трудно вследствие этого Вашего свойства. Ив. Иванович Гливенко в его глазах является лучшей гарантией, что Вы в финансовом отношении окажетесь лучше обслуженным. М.Н. Покровский, как я понял, считает, что И.И. мог бы против этого определенно протестовать. В результате мы вынесли следующее постановление: И.И. Гливенко по науке, и что в теоретическом отношении он подчиняется художественному органу ГУСа, которого вы являетесь председателем. В административном отношении, также во всех вопросах, касающихся искусства, он должен быть подчинен непосредственно мне»[2].

В результате реформы и перехода к система главных управлений отдел ИЗО НКП сохранил свои кадры, но оказался в куда более сложной системе подчинения. Усложнение аппарата привело к удлинению пути между художником в отделе ИЗО НКП и представителями реальной политической власти. К тому же, система все более переходила от революционного, более хаотического существования к более политическому и структурированному.

В начале 1920 г. Д.П. Штеренберг написал А.В. Луначарскому письмо [3]: «Троцкая, которая окружила себя Грабарями (правда я в этом виноват), театральные отделы… Все вдруг захотели делить уже нас. Это я понял, как только

[1] *Луначарский А.В.* Письмо к В.И. Ленину от 11 сентября 1921 г. // Наследие А.В. Луначарского [Электронный ресурс]. URL: http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin–i–lunacharskij/225)
[2] РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Д. 75. Л. 2.
[3] Точная дата письма не известна.

была оторвана 1-я часть. Я говорю об Архитектуре. Я не хочу возвращаться к нашим разговорам по этому поводу. Во всяком случае, за мной была реальная работа, а там красивые поганцы без дела. Покровский, считающий, что нужно искусство передать художникам, поддерживая тех, которые нужны государству. Отделы нужно уничтожить, оставляя Архитектурный, конечно. Все же, бывшее Строгановское и Живописи и Ваяний возьмет с удовольствием, т.к. они работают лучше, чем его Высшее учебное Заведение. Шу не прочь забрать хорошо действующие художественные производственные Мастерские, т.к. у него ничего кроме Широких планов еще тоже реально не сделано. А музейным деятелям мы тоже мешаем, т.к. выработали нечто новое в музейном строительстве и требуем дела, […]. До сих пор мы работали и впредь могли бы работать и нападки со стороны тоже не страшны, т.к. все же они кончаются в нашу пользу, т.к. они почти всегда являются делом интриг. Теперь по существу. Часть коллегии Петрограда останется работать, может быть все. Московская Коллегия тоже остается. Я же могу только остаться и работать при двух условиях. Архитектурный Отдел возвращается к нам. Мы можем перестроить коллегию Московскую, и я переберусь в Москву. Второе условие – все вопросы изобразительного искусства проходят через отдел Изобразительных искусств. Коммуны – Дворцы искусств, музеи художественной культуры и художественной промышленности устраиваются совместно с музейной коллегией. Вот два условия, при которых я могу продолжать делать эту работу. Если это невозможно, то я Вас прошу принять мою отставку не оттягивая ее. Я знаю, что я наношу вред моим теперешним уходом, только я иначе не могу и не изменю своего решения[1]».

От должности заведующего отделом Д.П. Штеренберг не отказался, так же, впрочем, как и А.В. Луначарский от поста наркома после своего известного письма В.И. Ленину. Здесь мы можем наблюдать уже сложившуюся номенклатурную традицию. Зная ограниченность кадрового резерва советского государственного

[1] РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 2. Д. 226. Л. 1–2.

аппарата в области культуры, Д.П. Штеренберг рассчитывал на некоторые уступки со стороны А.В. Луначарского.

Более того, в этот период происходит расцвет регионального представительства губернских секций отдела ИЗО НКП. В 1920–1922 г. существовали следующие секции: Архангельская, Астраханская, Брянская, Витебская, Владимирская, Вологодская, Воронежская, Вятская, Гомельская, Донская, Екатеринбургская, Иваново-Вознесенская, Казанская, Калужская, Костромская, Курская, Московская (Орехово-зуевский, Богородский, Бронницкий, Волоколамский, Верейский, Дмитровский, Звенигородский, Клинский, Коломенский, Можайский, Нарофоминский, Подольский, Рузский, Серпуховский, Сергиево-Посадский район), Нижегородская, Новгородская, Олонецкая, Орловская, Пензенская, Пермская, Псковская, Рязанская, Петроградская, Самарская, Саратовская, Симбирская, Смоленская, Северо-Двинская, Тамбовская, Тверская, Тульская, Уфимская, Череповецкая, Ярославская, Царицынская, Кубанская, Ставропольская, Черноморская, Челябинская, Оренбургская, Алтайская, Елисейская, Омская, Иркутская[1].

Многие из этих секций состояли, согласно имеющимся данным, из одного человека, однако имелись и крупные секции, как, например, казанская. Большинство руководителей являлись художниками, многие из руководителей заканчивали московские художественные училища. В губернских секциях руководительницами были и женщины. Также присутствовали как известные сегодня художники, например, в Нижегородской – В.Ф. Франкетти, в Курской – А.А. Дейнека, в Пермской – П.И. Субботин–Пермяк, в Алтайскую, Елисейскую и Омскую был назначен один руководитель – Г.Д. Лавров, так и неизвестные, вероятно, художники местного уровня, а вот в Псковской секции вообще не указаны сотрудники. Кадровая политика полностью шла через главный отдел ИЗО НКП – все должности утверждались через центр. Художники как направлялись из Москвы на службу в региональную секцию, так и выбирались из местных.

[1] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 448. Л. 1–11.

Основной функцией таких секций и главной целью их создания было регулирование средних и высших художественных образовательных учреждений. Например, В.Ф. Франкетти возглавлял Нижегородские свободные художественные мастерские в 1920–1921 гг. Помимо руководства мастерскими, бывали случаи, когда художники командировались для их создания, совмещая в себе функции представителя отдела ИЗО НКП и руководителя мастерских. Художник В.В. Рождественский описал в воспоминаниях подобный случай, когда он отправился как уполномоченный от Наркомпроса для создания мастерских в Удомлю, где после всех трудностей переезда он грелся у настоящей русской печи и ел вдоволь овсяную кашу с маслом, а не вынужден сам топить печку-времянку дровами, которые таскал на себе[1].

В 1920 г. происходят и важные для сообщества художников консолидационные мероприятия. В первую очередь, это Художественная конференция 1920 г. Впервые в рамках советского государства была создана большая коммуникативная площадка, где собрались художники вне зависимости от художественного течения и статуса. Организатором этого мероприятия был отдел ИЗО НКП.

Конференция стала возможностью выражения разногласий, накопившихся за постреволюционный период, в первую очередь, в адрес отдела ИЗО НКП и его деятелей. Отмечалась и его «левизна», футуристичность. В июне 1920 г. шли прения по вопросу о производственном искусстве. С.А. Транцеев в докладе «Развитие технической культуры и художественной промышленности» возводил причины разрыва отдела ИЗО и «производственников» обращался к исторически сложившемуся образу профессии художника и тому недоверию, которое существует и со стороны власти, и со стороны пролетарских масс: «Попробуем задать себе вопрос: так ли уже повинен отдел Изобразительных Искусств в существовании этого недоверия. Не глубже ли причины его питающие. Мы берем на себя смелость утверждать, что это недоверие имеет корни в истории.

[1] *Рождественский В.В.* Записки художника. М., 1963. С. 52.

Исторически сложилось мнение, что художник и практика реальной жизни несовместимы»[1]. С.А. Транцеев шел дальше и обвинял часть общества в желании уничтожения культуры и искусства в целом, вследствие ее «буржуазности» или же просто непонимания ее ценности и желания что-то присвоить: «Темные невежественные люди, нашпигованные политическими лозунгами, они смотрят на все с точки зрения желудка, и эта утробная философия, дополненная упоением властью, создали психологию вчерашнего раба. Нам все позволено, мы сила, а посему, чтобы ни писал Луначарский и какая там изобразилка, мы знать не знаем и не хотим. Нам нужны не художества, а швальни и пекарни»[2].

Материалы конференции демонстрируют, что в сообществе художников шел поиск нового общего вне зависимости от течения. Этим новым общим должно было стать определение места художника и изобразительной деятельности в социалистическом государстве. Естественно, среди художников существовало много людей аполитичных, и далеко не все были изобретателями новых течений в искусстве. Но государство для художника стало практически единственным заказчиком, а значит им был необходим диалог с новой властью, чтобы себя обеспечивать или хотя бы не умереть от голода. В то же время озвучивания таких утилитарных целей не допускалось и осуждалось: «Тов. Алексеев отмечает среди художников определенное течение, цель которого получить возможно больше от государства и потому вполне естественна их обида, когда узнают, что им может быть предоставлен только буржуазный паек. Но рабочая власть права, недаром говорит пословица, что “не родится от бобра свинья”. И, действительно, большинство наших художников по-прежнему пишет яблоко и натурщиц, оставаясь чуждыми новым формам искусства. Обращаясь к вопросу о трудовой повинности, т. Алексеев говорит, что художники уклоняются от трудовой и воинской повинности, потому что они не привыкли быть гражданами. В будущем

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 117. Л. 54–55.
[2] Там же. Л. 69.

этого быть не должно, они должны будут пойти в ногу с рабочими и не забывать своего гражданского долга»[1].

Служба в Наркомпросе действительно освобождала от воинской повинности. А.В. Луначарский старался оградить работников культурной сферы от военной службы, что следует, например, из его реакции на приказ Военного Комиссариата за № 3, гласивший, что все работники советских учреждений, предприятий и искусства, родившиеся в 1880–1885 гг., подлежат поголовной мобилизации: «Т. Луначарский полагает, что положение России в данный момент в связи с последними успехами Красной Армии на фронте, а также с заявлением в печати т. Троцкого, что армия недостатка в людях пока не ощущает, не дает оснований предаваться панике и останавливать культурную жизнь страны. К тому же артисты и художники едва ли окажутся хорошими воинами»[2].

Вопрос о молодых художниках, а точнее о молодых коммунистах на конференции был прямо затронут лишь Д.П. Штеренбергом в связи с организационными проблемами мастерских. Д.П. Штеренберг призывал откинуть деление на «правых» и «левых» в рамках мастерских и вести сплоченную работу[3]. Именно в молодых художниках ему виделась возможность преодоления существовавших конфликтов.

В мае 1920 г. состоялось еще одно консолидирующее для сообщества событие – в Музее изящных искусств (нынешнем Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина) проходил скульптурный конкурс (он же – выставка проектов памятника «Борцам Революции», «Освобожденный труд»). Конкурс был продолжением воплощения плана монументальной пропаганды, в связи с этим В.И. Ленин посетил его лично. Присутствие вождя на выставке произвело впечатление на участников события, благодаря чему остались три различных интерпретации этого события.

[1] Там же. Л. 92.
[2] Там же. Д. 51. Л. 38об.
[3] Там же. Д. 117. Л. 129.

По воспоминаниям А.В. Луначарского, которые были изданы в 1924 г., В.И. Ленин остался недоволен всеми образцами, но резко выражать свое мнение отказывался, отсылая к специалисту в области искусства – А.В. Луначарскому. Фрагмент заканчивается тем, что В.И. Ленин был очень обрадован заявлению наркома Просвещения об отсутствии на выставке даже одного достойного памятника, т.к. опасался установки «футуристического чучела»[1].

Б.Д. Королев, тогда еще молодой скульптор (хоть уже и имевший власть в структуре руководства культурой) представлял кубистический проект. Встреча с Лениным имела почти сакральное значение для Б.Д. Королева. В 1921 г. он записал воспоминания об этом дне, расписывая смену выражений на лице В.И. Ленина, прибывшего в сопровождении А.В. Луначарского и Л.Б. Каменева, при просмотре одной или другой скульптуры. Воспоминания Б.Д. Королева были впервые опубликованы в сборнике «Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников» в 1928 г. Он сообщает о прибытии целой партийной делегации во главе с В.И. Лениным. Основные эмоции последнего при осмотре скульптур, на взгляд Б.Д. Королева – удивление или разочарование. Однако при просмотре кубистического проекта Б.Д. Королева: «Удивление сменилось пытливостью, пытливость – упорным отрицанием, затем появилась лукавая, саркастическая усмешка и, наконец, разрядилось добродушной улыбкой. “Анатолий Васильевич, – обратился Ленин к Луначарскому, – это уже по Вашей части. Соберите комиссию и передайте этот проект для разбора”»[2]. Почти полностью опубликованные воспоминания совпадают с рукописной версией, за исключением последней, зачеркнутой в рукописном варианте и неопубликованной фразы, демонстрирующей всю глубину пафоса отношения к В.И. Ленину: «Вождь – генералиссимус. Ленин – вождь, но не генеральский вождь с театральными жестами, а вождь – мудрый руководитель масс[3]».

[1] *Луначарский А.В.* Ленин (очерки). М., 1924. С. 44.
[2] *Королев Б.Д.* Мое «столкновение» с Лениным // Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. М., 1928. С. 90–91.
[3] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 119. Д. 88. Л. 2.

Воспоминания об этой выставке оставил и Д.П. Штеренберг, который, оказывается, также сопровождал Ленина: «Второй раз я видел его первого мая, в день закладки памятника Карлу Марксу. […] Тогда в музее изящных искусств был устроен конкурс скульптурных работ. При входе на выставку с левой стороны первым стоял проект памятника скульптора Коненкова. Памятник должен был изображать освобождение труда. У Коненкова эскиз был обнаженной женщины. Владимир Ильич поморщился и быстро прошел, сказав: “почему непременно обнаженная женщина”. Он осматривал одну работу за другой, ничего не говоря, пока не подошел к одному проекту, на котором представлена была опять-таки [обнаженная], но удлиненной формы. Он обернулся ко мне и спросил меня: “Это футуризм?”. Я ответил: “Нет, это не футуризм, это скорее можно назвать экспрессионизм”. “А здесь есть на выставке футуристические памятники?” – спросил он. “Футуристических нет, есть кубистические памятники»” – ответил я. “Покажите”. Дальше, я показал ему выставленный проект Королева, сказав, вот проект памятника, сделанный в кубистическом направлении. Владимир Ильич скользнул по работе взглядом и хитро сказал: “Я в искусстве ничего не понимаю, это Луначарский объяснит”, – и прошел дальше. Этим окончился осмотр проектов»[1]. Воспоминания Д.П. Штеренберга опубликованы не были.

Все три интерпретации описывают одно событие, однако сильно разнятся. Данные три текста прямо не противоречат друг другу, однако и реакция вождя описывается по-разному, и о присутствии Д.П. Штеренберга и других представителей партии большевиков упоминают не все авторы. Д.П. Штеренберг единственный, кто отмечает, что, во-первых, В.И. Ленин был недоволен старой формой, а во-вторых, футуристической скульптуры на выставке не было. Его воспоминания свидетельствуют, что А.В. Луначарский не был единственным актором культурной политики. Руководитель отдела ИЗО НКП также имел непосредственный диалог с первым лицом государства, знакомил его с различными направлениями в искусстве.

[1] РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 2. Д. 207. Л. 2.

Соответственно, с одной стороны, 1920 г. ознаменовался консолидационными мероприятия для сообщества художников, которые должны были закрепить их положение в глазах новой власти не как буржуазных элементов, а как полезной профессиональной группы. Однако в этот период начинают развиваться и иные тенденции внутри сообщества, которые можно обозначить как разъединительные. Художественные объединения в классическом понимании продолжали существовать и после Революции 1917 г., они и в современном исследовательском поле продолжают привлекать внимание исследователей, в первую очередь, искусствоведов. Объединения существовали по тем же принципам, что и до революции, но в 1920 г. одно из объединений решает напрямую обратиться к центральной власти.

В это время (период с ноября 1920 по август 1921 гг.) поступает докладная записка на имя В.И. Ленина от общества художников «Мир искусства» об ужасающем положении дел в художественной сфере: «В беседе с Наркомом по просвещению А.В. Луначарским было указано, что этот развал был результатом трехлетней односторонней деятельности отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. Трехлетняя деятельность отдела ИЗО, в существенных чертах, выразилась в следующем: 1. Отстранение от участия в работе художественных органов всех наиболее значительных и крупных художественных сил. Несмотря на то, что с момента создания художественных органов Наркомпроса все выдающиеся художники живо откликнулись на призыв А.В. Луначарского принять участие в строительстве художественной жизни страны и вошли в отдел ИЗО с широкими программами творческой организационной работы, тов. Штеренберг всячески удалял их от работы, пытался внести рознь в среду художников и, в конце концов, объединил их в единодушном негодовании против своей деятельности. 2. Использование школы, как средства насаждения так называемых «левых» течений в искусстве, в конце концов, привело к невозможности организации новой современной школы [1]. Все старания отдела ИЗО привить это своеобразное

[1] Формирование нового высшего художественного образование рассмотрено в третьей главе.

понимание искусства вызывают растущее недовольство учащихся, которые всячески пытаются освободиться от растлевающего влияния ИЗО, но не могут это сделать, так как все жалобы и ходатайства их попадают в последнем счете в руки того же тов. Штеренберга»[1].

Председателем заседания «Мира искусства», на котором было решено обратиться с подобной запиской к В.И. Ленину, был один из членов отдела ИЗО НКП – уполномоченный по делам реформировавшего МУЖВЗ/ Свободных мастерских И.И. Машков. В отправленной на имя В.И. Ленина записке основная претензия направлена в адрес руководителя отдела ИЗО НКП, но и А.В. Луначарский отмечен как человек, которого информировали, однако переломить ситуацию он не смог. При этом ситуация описана таким образом, что Д.П. Штеренберг сосредоточил в одних руках все рычаги управления, настроив против себя все сообщество.

Главное обвинение, предъявляемое в адрес отдела ИЗО НКП на протяжении его существования и после, заключалось в его «левизне». Наиболее распространенной трактовкой этой «левизны» был футуризм. Действительно, некоторые яркие представители футуризма (например, В.В. Маяковский) примкнули к большевикам. Сторонники производственного искусства также вменяли отделу ИЗО «левизну», но трактовали ее уже иначе: слишком абстрактной и слабо прикладной виделась им работа художника. Необходимость отбросить столь неоднозначное деление художников Н.Н. Пунин обозначил еще в декабре 1918 г. в статье «Левые-правые»[2]. Но острота дискуссий лишь нарастала, «левые» начал эксплуатироваться для уличения противника в избрании неверного курса, теряя при этом свое наполнение, что далее воспроизводилось в советской литературе. Два фундаментальных сборника документов, выпущенные с разницей почти тридцать лет преподносят нам картину первых десятилетий культурного строительства после Октябрьской революции. Согласно этой картине у советской власти и Ленина лично было два главных врага в области культуры: Пролеткульт

[1] ГА РФ. Ф. А2313. Оп. 6. Д. 55. Л. 67.
[2] *Пунин Н.Н.* Левые-правые // Искусство коммуны. 1918. № 3. С. 1.

и футуристы. Первый сборник акцентирует внимание на роли государства и его борьбе с «левыми»[1]. Второй сборник, многое заимствуя из изданного в 1933 г., отмечает, насколько деструктивны оказались для отечественного искусства левые течения[2] и деятельность Пролеткульта и его «теоретиков»[3]. Подобный подход весьма характерен, после программы борьбы с формализмом имена не только многих рядовых художников, но и тех, кто сотрудничал с большевиками и стал представителем новой власти, были окрашены в негативные тона или вовсе вычеркнуты из истории искусства.

В 1922 г. возникает новое объединение – это Ассоциация художников революционной России (АХРР). Руководители объединения, в первую очередь Е.А. Кацман, активно писали, собирали воспоминания и публиковали эти материалы о возникновении и истории АХРР[4]. Таким образом сложилось каноническое описание создания объединения. Этот канон возводит возникновение АХРР к передвижникам, а именно к 47-й выставке передвижников, где на диспуте художник П.А. Радимов прочитал доклад о важности реалистического искусства и вреде отдела ИЗО НКП, а также различных новых структур, например, Инхука. Антагонистами П.А. Радимова в докладе выступали Д.П. Штеренберг и О.М. Брик. Спустя несколько дней после этого доклада собрались художники А.В. Григорьев, Е.А. Кацман и П.А. Радимов с целью возрождать реалистическое искусство.

Кто эти трое и почему именно они обозначают себя возродителями реалистического искусства? Живописную характеристику им дал художник П.Ю. Киселис, присоединившийся в деятельности АХРР еще в 1922 г., но репрессированный в 1937 г., ввиду чего он был вычеркнут из официальной истории

[1] *Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л.* Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л., 1933. С. 13.
[2] *Лебедев П.И.* Из истории борьбы за реализм в Советском искусстве (1921–1932) // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 7.
[3] Там же. С. 9.
[4] Напр.: Ассоциация художников революционной России. «АХРР»: Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973.; *Кацман Е.А.* Как создавался АХРР. М., 1926.

АХРРа. Он писал, что встретил в АХРРе «мужичка, кулачка Радимова, фанатика, партийца Григорьева и неуравновешенного Кацмана»[1]. П.А. Радимов – последний председатель ТПХВ и, соответственно, мог выполнять функцию соединительного мостика между товариществом и ассоциацией. А.В. Григорьев – художник, но и «профессиональный» революционер, долгое время состоявший в партии, правда, эсеров. А Е.А. Кацман – художник невероятно деятельный, хоть и не прославившийся с точки зрения своих картин. После Революции 1917 г. и до 1922 г. он активно участвовал в жизни сообщества, а именно в организации «Общества художников Московской школы» [2], которое появилось еще после свержения монархии – 28 марта 1917 г. Общество было аффилировано с МУЖВЗ. Никакой идеологической базы не имело, поэтому спокойно перекочевало в советскую реальность. Основной его целью была адаптация молодых художников, которые только выпустились из училища, но еще не определились с направлением, не примкнули к какой-то конкретной группе или объединению, соответственно, им нужна помощь в том, чтобы занять свою профессиональную нишу, найти заказчика, а одно из самых эффективных средств для этого – выставки. Именно устройство выставок выпускников МУЖВЗ было основной задачей общества. С возникновением АХРР большая часть членов ОХМШ влилась в ее состав [3]. Е.А. Кацман вступил в РАБИС и занимал там секретарские должности в 1918–1919 гг.

Одним из самых амбициозных проектов Е.А. Кацмана (правда не реализовавшимся) стала попытка организовать еще одно высшее художественное учебное заведение – реалистические мастерские. 14 января 1921 г. поступило письмо на имя О.Ю. Шмидта и Е.А. Литкенса, который в этот момент был активно включен в реформирование Наркомпроса, о возможной материальной помощи (отопление, помещение, материальные ресурсы) новым реалистическим мастерским. В письме утверждалось, что, в результате беседы с А.В. Луначарским,

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 99. Д. 2. Л. 14.
[2] РГАЛИ. Ф. 668. Оп. 1. Д. 10.
[3] Там же. Д. 6. Л. 2.

они пришли к выводу, что группа художников, в этом участвующих – товарищи добросовестные, им можно помочь[1]. В этом решении они видели воссоздание конкурентной среды в художественном образовании на основе разницы в творческих решениях. К письму прилагались материалы отдела ИЗО, подготовленные Д.П. Штеренбергом, где задачей высшей школы было названо выполнение требований государства, а условием – отсутствие «бессистемного руководства». Также там приведены аргументы, что специально прикомандирован Д.Н. Кардовский для занятия ниши наиболее академического направления, а программа художественных мастерских одобрена конференцией учащихся и конференцией руководителей всех отделов ИЗО (Художественная конференция 1920 г.). Отдельно обговаривалась фигура Кацмана: «отдел ИЗО ни в какой мере не может считать его способным занять должность профессора, ибо он ни с какой точки зрения не является мастером»[2]. Приложено и отношение комячейки ВХУТЕМАСа, в котором было заявлено, что, прикрываясь борьбой с футуризмом, карьеристы пытаются протащить свои интересы. Еще одним аргументом в записке желающих создать мастерские являлось то, что к учащимся присоединилась группа известных художников, а именно Д.Н. Кардовский, И.Э. Грабарь, К.Ф. Юон. Об этом эпизоде сообщал Д.Н. Кардовский в письмах жене. Он писал, что группа учеников обратилась к нему с просьбой преподавать в мастерских, сообщив, что И.Э. Грабарь и К.Ф. Юон уже дали свое согласие. Однако, когда он позвонил этим художникам, выяснилось, что они только выразили принципиальное сочувствие учащимся[3]. Тем более, они были не готовы выступать с инициативой создания нового учебного заведения. Благодаря обнаружению этих фактов, вмешательству отдела ИЗО НКП и, вероятно, финансовому фактору, инициатива не была поддержана и реализована.

Возвращаясь к созданию АХРР, П.А. Радимов, А.В. Григорьев, Е.А. Кацман решили создать художественное объединение в противовес «левым». Среди

[1] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 154. Л. 1.
[2] Там же. Л. 2об.
[3] *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960. С. 222.

представителей сообщества художников их также поддержал С.В. Малютин – старый и известный живописец реалистического направления.

Художник и профессиональный революционер – это две весьма разные сферы деятельности. Как было отмечено выше, когда формировался отдел ИЗО НКП, из лиц, имеющих непосредственное отношение к революционной деятельности или состоящих в близких отношениях с руководителями партии большевиков был лишь Г.С. Ятманов. Он имел художественное образование, но был и большевиком, правда принимал участие в охране памятников, а не художественной жизни. 29 марта 1920 г. принято постановление СНК об увольнении из Красной Армии работников просвещения [1]. К 1921–1922 гг. ситуация меняется, количество художников увеличивается, Гражданская война постепенно сходит на нет, и возвращаются те художники, которые были задействованы в партийной работе или РККА. Однако встроиться в сообщество, т.е. участвовать в выставках, войти в художественное объединение и т.д., после длительного перерыва, без налаженных связей было не так просто. Показателен в этом отношении пример А.А. Вольтера, будущего директора Третьяковской галереи. В письме, адресованном А.В. Луначарскому, он напоминает ему об их встрече в 1917 г., когда А.А. Вольтер указывал на недопустимость чрезмерного сдвига «влево», результатом которого теперь является то, что изобразительное искусство не выполняет своих функций по агитации и пропаганде. Он пишет и об исключительной важности портретного искусства: «Поколение идущее сменить нас лишено возможности иметь галерею портретов деятелей нашей революции, ибо что может дать в этом отношении футуризм или неофутуризм? Между тем композиция портретов есть один из наиважнейших способов пропаганды. Народное творчество, имеющее все, чтобы стать агитационным было смято “блюстителями порядка” в местных и уездных отделах ИЗО» [2]. При этом А.А. Вольтер был учеником Н.К. Рериха. И эти художники, вновь

[1] 29 марта. Постановление СНК об увольнении из Красной Армии работников просвещения // Известия Народного Комиссариата по Военным Делам. 1920. № 82. 16 апреля.
[2] РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Д. 4. Л. 1.

выстраивавшиеся в сообщество, начали концентрироваться вокруг АХРР, приносили в организацию свои личные неформальные контакты с представителями партийных и государственных органов.

Отдел ИЗО НКП, как структурная единица, не мог напрямую получать государственные заказы, однако в его распоряжении действительно находились рычаги финансового воздействия, такие как Закупочная комиссия, организация конкурсов под тот или иной проект. АХРР же изначально выстраивал финансовую модель, ориентированную на получение прибыли благодаря издательской деятельности и производству массовой продукции. А.А. Вольтер рассказывал об этом в воспоминаниях для юбилейного сборника АХРР, однако данный фрагмент был вырезан: «первенцем издательства был выпуск красочного портрета В.И. Ленина работы художника Эберлинга тиражом свыше пяти миллионов по цене 5 копеек за экземпляр. Весь тираж выпуска разошелся очень быстро и дал значительную прибыль»[1].

Портретная живопись, о которой говорил А.А. Вольтер, действительно имела значение с точки зрения увековечивания образов руководителей партии, большевиков. Новейшие течения в искусстве, которые заявляли себя революционными, не очень стремились заниматься портретной живописью. Характерен в этом отношении случай с художником С.Б. Никритиным, который на одной из выставок устроил перформанс – повесил прекрасно выполненный портрет с заявлением, что отрекается от подобного вида искусства, а рядом висело множество исписанных листов с его теорией проекционизма. Однако процесс трансформации большевиков из подпольщиков и революционеров в новую элиту к 1920 г. был уже запущен. Соответственно, обозначилась потребность и в «придворных живописцах», а претендовать на эту должность могли именно мастера портретной живописи. Так, А.В. Луначарский писал С.В. Малютину в 1926 г: «очень хочется побывать у Вас и хорошенько узнать про судьбу превосходного портрета, который Вы для меня сделали и переговорить также о портрете жены.

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 154. Д. 18. Л. 7.

Мы охотно побываем у Вас вместе с нею приблизительно через неделю. Я предупрежу Вас тогда по телефону и, если время окажется для Вас удобным, увидимся и переговорим с Вами. Вы, вероятно, уже знаете, что Вы представлены к званию Народного артиста республики, и дело это, вероятно, в ближайшем будущем будет благополучно окончено»[1]. Система патрон-клиентских отношений, сложившаяся к 1930–1950-м гг., ставшая предметом исследования Г.А. Янковской[2], закладывалась именно в этот период. Однако выстраивалась эта цепочка отношений на первоначальном этапе не теми художниками, которые вошли в состав ИЗО НКП и, казалось бы, были приближены к власти, а теми, кто, в противовес официальным лозунгам и задачам, возвращался к дореволюционному пониманию отношений художника и его покровителя. Система АХРР, направленная на получение заказов и прибыли, выстраивала куда более понятную для рядовых представителей сообщества модель взаимоотношений художника с властью.

Еще одним консолидирующим центром для сообщества художников в начале 1920-х гг. стал РАБИС. В процентном соотношении с представителями иных профессий искусства художников в данном профсоюзе всегда было мало. Однако к 1920 г. там уже образована секция Изобразительных искусств, участие в заседаниях и на съездах (первый состоялся еще в 1919 г.) принимает и Д.П. Штеренберг. РАБИС имел весьма разветвлённую структуру: тарифные, конфликтные и пр. комиссии. Работники искусств обращались в профсоюз по финансовым вопросам, вопросам снабжения и разрешения конфликтов с работодателями. Также в его компетенцию входило, например, определение тарифов оплаты труда художников[3].

К моменту проведения реформы главных управлений РАБИС имел возможность влияния на кадровую политику НКП. В Академическом центре согласно декрету от 11 февраля был создан Главный художественный комитет, в

[1] РГАЛИ. Ф. 2023. Оп. 1. Д. 111. Л. 1–2.
[2] *Янковская Г.А.* Патрон-клиентские отношения в практиках управления советским искусством эпохи сталинизма // Ars Administrandi. Искусство управления. 2013. № 2. С. 26–33.
[3] ГА РФ. Ф. Р5508. Оп. 1. Д. 107. Л. 5–6.

который входило пять подразделений, в том числе, отдел Изобразительного искусства. Председателем комитета был назначен А.М. Росский. Однако уже в мае 1921 г. он был снят с должности, что побудило его написать письмо А.В. Луначарскому (копию письма получили в том числе Д.П. Штеренберг и Н.И. Альтман): «Четыре месяца тому назад я был Вами приглашен с ведома и согласия Ваших помощников на очень ответственный и трудный пост председателя Главного Художественного Комитета. Приглашение это совпало с самым критическим периодом жизни комиссариата – с полной и коренной его реформой. Художественный сектор комиссариата должен был совершенно преобразоваться в новое со значительно большими заданиями учреждение. К этому времени все художественные отделы Комиссариата остались без руководящих работников. Все старые заведующие художественными отделами, не понимая и не желая принять реформу, ушли. После продолжительных и серьезных с моей стороны колебаний я согласился занять этот пост […] Но вот, вдруг, без того, чтобы моя работа была тем или иным образом проверена, меня отводит от моей работы орган весьма сомнительной компетенции [1] ». И этим органом как раз и являлся РАБИС. А.М Росский прослужил всего четыре месяца, был назначенцем А.В. Луначарского, при этом выдвиженцем из партийных кругов, а не художественных. В 1921 г. А.М. Росский был в должности заведующего организационно-производственным подотделом в ЦК Всерабиса [2] , также был задействован в Госиздате. Позднее, в 1927 г. он был назначен преподавателем по курсу «История ВКП (б)» во ВХУТЕМАС на основании командировки ЦК ВКП (б) № 3/47315 от 3/06 [3] . В чем именно заключалась причина отвода РАБИСом А.М. Росского из письма неясно, но последний обращался к А.В. Луначарскому, чтобы тот не просто решил конфликт, а проявил себя «хозяином» Наркомпроса: «Вы, Анатолий Васильевич, должны быть хозяином Наркомпроса, в Вашей компетенции и власти находится экономия распределения и использования сил

[1] Там же. Ф. А2306. Оп. 2. Д. 714. Л. 1.
[2] Там же. Ф. Р5508. Оп. 5. Д. 10. Л. 4.
[3] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Д. 2142. Л. 3.

работников. Я настаиваю только на том, чтобы были представлены те основания, которые могли дать повод для очевидного запятнания моего имени»[1].

На заседании 16 мая 1921 г. Коллегия НКП письмо заслушала и постановила самым категорическим образом протестовать против такого ничем не обоснованного и не мотивированного отвода руководящих лиц Наркомпроса, а также против подобного вмешательства руководителей РАБИСа в жизнь и работу Наркомпроса, ибо это может парализовать всякую работу[2]. За несколько дней до этого заседания А.В. Луначарский писал письмо В.И. Ленину, в котором объяснял отвод А.М. Росского желанием провести председателем Главного художественного комитета Ю.М. Славинского – председателя ЦК РАБИСа. Интересно, что А.В. Луначарский совершенно не стесняется в выражениях в адрес человека, занявшего достаточно влиятельную должность, называя Ю.М. Славинского пролазой, льстецом, очень плохим музыкантом и очень вредным демагогом[3]. 26 мая 1921 г. на должность председателя Главного художественного комитета был назначен П.С. Коган[4].

Представительство художников в РАБИСа к 1920 г. было сформировано в соответствии с художественными течениями. Например, существовала секция «Ножива», т.е. новейших живописных течений, где до 1920 г. председательствовал художник В.Ф. Франкетти, однако ввиду его отсутствия на собраниях, отсутствия взаимодействия с двумя другими представителями секции, а также, заявлялось на заседании, того, что он не отстаивал профессиональных интересов художников было решено назначить на его место Н.А. Удальцову[5].

Основным предметом противоречия между РАБИСом и отделом ИЗО НКП стала система представительства художников из профсоюза в государственном органе и влиянии его на политику отдела. Наиболее слабо представленными себя

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 2. Д. 714. Л. 1об.
[2] Там же. Л. 2.
[3] *Луначарский А.В.* Письмо к В.И. Ленину от 12 мая 1921 г. // Наследие А.В. Луначарского [Электронный ресурс]. URL: http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin–i–lunacharskij/201
[4] РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Д. 151.
[5] ГА РФ. Р5508. Оп. 1. Д. 124. Л. 35а, 37.

считали художники-прикладники [1] . При этом диалог с отделом ИЗО НКП постоянно поддерживался и результатом заявлений о недостаточном представительстве становились делегации, направленные для переговоров к Д.П. Штеренбергу.

Д.П. Штеренберг принимал участие и во II Всероссийском съезде РАБИС, состоявшимся в июне 1920 г. В докладе он сам поднимает ряд вопросов, которые стояли наиболее остро. В первую очередь, это обвинение в том, что все художники, занявшие руководящие посты – левые. Он сам же на это отвечает, что по началу были только левые, но теперь отдел ведёт непредвзятую политику и имеет представительство от разных направлений изобразительного искусства. Второй важной проблемой и предметом совместного решения с РАБИСом была тарификация. Сначала система была выстроена таким образом, что художнику известному, с именем, платили гораздо большую оплату нежели неизвестному, вне реальной зависимости от объема и качества работы. Но подобная система не учитывала интересы массы художников, и принятая РАБИСом тарификация была призвана решить эту проблему. Отдельно Д.П. Штеренберг отмечает, что все заведующие отделами и подотделами – художники-профессионалы[2].

Ответное слово от имени РАБИСа держал художник И.И. Нивинский. Он заявил (правда Д.П. Штеренберг ушёл сразу после своего доклада, так что уже не мог этого слышать), что в отделе ИЗО НКП много нерешённых проблем, которые явились следствием того, что он отмежевался в какой-то период от профессионалов. При этом главной ошибкой отдела ИЗО НКП, на взгляд РАБИСа, стало «равнодушие отдела к судьбам художественного пролетариата»[3] .

Проект реорганизации Наркомпроса и создание главных управлений не удовлетворили РАБИС[4], а лишь усугубили положение, о чем несколькими годами позже писал искусствовед Б.И. Коцын: «Между тем, скомпонованный покойным т. Литкенсом проект реорганизации Наркомпроса действительно грозил искусству

[1] Там же. Д. 58. Л. 1.
[2] Там же. Д. 66. Л. 7.
[3] Там же. Л. 9.
[4] ЦГА Москвы. Ф. П–22. Д. 11 Л. 1об.

полным распылением, ибо отсутствовал тот столбик, та вертикаль, в которой сосредоточено было бы все, касающееся художественной работы, в каком бы разрезе работа эта не проводилась. Словом, предстояло совершенное слияние искусства с просвещением в аппарате Наркомпроса. По поручению ЦК, автором этих строк был составлен контр-проект создания Главискусства (с вариантом т. Анощенко)»[1]. Правда возможностей остановить эту реформу ни у РАБИСа, ни у отдела ИЗО НКП не имелось, но как видно из ситуации с А.М. Росским, попытки влияния оказывались.

Согласно проекту реформы НКП создавался Главный художественный комитет – государственный орган, в чьем ведении должны были быть сосредоточены все вопросы руководства искусством. Почему же тогда возникал вопрос о размывании руководства искусством между главками? Дело в том, что Главный художественный комитет просуществовал совсем недолго: в 1923 г. в структуре НКП его уже нет. В конце июля 1921 г. было утверждено положение о Художественном отделе Управления научных учреждений, в ведение которого передавалось все, что раньше входило в компетенцию Художественного комитета. Впоследствии Художественный отдел УНУ был переименован в Научно-художественную секцию ГУС: «В задачи Художественного отдела входило принять в свое ведение все то, чем ранее заведовали секции Глахкома: Ак. Изо, Ак. Тео, Ак. Лито, Ак. Музо. По распоряжению НКП в ведении этих секций сохранялось только идеологическое руководство сферой искусства и работа в ней, Художественный же отдел являлся органом администрирующим научно-художественные учреждения […] Штаты Художественного отдела были сокращены до 13 человек […] Таким образом, в новой конструкции Художественный отдел представляет орган расширенный в своей компетенции и сокращенный в своем личном составе»[2].

[1] *Коцын Б.* Из моих воспоминаний. // Пять лет Всерабиса. Исторический очерк. 1919–1924. М., 1924. С. 142.
[2] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 112. Л. 155–156.

В мае 1921 г. А.В. Луначарским был поднят вопрос о назначении на должность заведующего отделом ИЗО Главполитпросвета, бессменно возглавляемого Н.К. Крупской, не профессионального художника, а «лицо в общем достаточно компетентное в вопросах изобразительного искусства, но обладающее должным политическим авторитетом и организационными способностями» [1]. Таким образом внутри Наркомпроса появилось два органа, которые отвечали за изобразительное искусство: в ГУСе и в Главполитпросвете. Задачи второго носили строго пропагандистский характер, возглавлял его партийный работник, а не художник. Им стал А.Н. Скачко, именно к нему, а не к Д.П. Штеренбергу обратились создатели АХРР за принципиальным одобрением идеи их объединения. А отдел ИЗО НКП продолжил свое существования в качестве подсекции, сохраняя состав профессиональных художников.

М.Н. Покровский был членом коллегии НКП с момента ее создания, т.е. с марта 1918 г., одновременно выполнял функции заместителя А.В. Луначарского. Во время подготовки второго серьезного этапа изменения структуры Наркомпроса (1926–1927 гг.). М.Н. Покровский обращался к предыдущему опыту. В письме с грифом «Секретно» он писал будущему наркому просвещения А.С. Бубнову о смысле реформы главных управлений: «Проект этот представляет собою довольно четкое возвращение к той системе “секторов”, которая существовала в Наркомпросе в период военного коммунизма и, в тогдашних условиях, была, пожалуй, целесообразна. Тем не менее, как только она попала на глаза ЦК (благодаря работавшей в 1920 г. комиссии тов. Киселева), в Наркомпрос был послан с чрезвычайными полномочиями т. Литкенс, начавший с лишения «секторов» (теперь главных управлений, главков в просторечии) всякой самостоятельности, как административной, так и идеологической. Главки были подчинены двум «центрам», организационному и академическому. То, с чем борется теперь ячейка, и есть, в сущности, остатки схемы Литкенса»[2].

[1] Там же. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 634. Л. 63об.
[2] РГАСПИ. Ф. 147. Оп. 2. Д. 6. Л. 81.

Создание единого Главного управления по делам искусств впервые в рамках Научно-художественной секции ГУСа обсуждалось 23 октября 1922 г. Инициатива данного проекта принадлежала РАБИСу в лице Ю.М. Славинского, читавшего на заседании секции доклад. Основным тезисом доклада была необходимость наибольшей централизации руководства искусством, при этом не только организационные и научные вопросы, но и идеологическое руководство должно было сконцентрироваться в одних руках. Почему РАБИСу был выгоден данный принцип жесткой централизации? Члены профсоюза работников искусств понимали, что значение именно искусства, в отличие от образовательной системы или машины агитации и пропаганды, не являлось первостепенным для Советского государства. Отсюда вытекала недостаточность финансирования, а также то, что в новой системе социальных взаимоотношений положение человека в обществе зависело не столько от материальных благ, сколько от «ценности» профессии в системе идеалов социалистического общества и близости к власти. Создание единого государственного органа по руководству искусством могло решить эти задачи, а также упростить систему распределения государственных заказов для работников искусства. Однако А.В. Луначарский настаивал на преждевременности централизации и упирал на ее негативные последствия[1].

В 1922 г. была создана первая комиссия для разработки конкретного плана будущего Главискусства, в которую помимо Наркомпроса для работы привлекался и РАБИС. Однако в тот момент результатов эта комиссия не принесла. В следующий раз к проекту вернулись спустя два года.

Продолжала свое существование Научно-художественная секция ГУСа. В 1923 г. на заседании Президиума ГУС был утвержден следующий состав (всей Научно-художественной секции, а не только подсекции Изобразительных искусств): П.С. Коган, Н.И. Альтман, Н.А. Андреев, А.В. Бакушинский, В.Я. Брюсов, Н.Я. Брюсова, В.К. Владимиров, И.И. Гливенко, А.Б. Гольденвейзер, И.В. Жолтовский, Н.А. Касаткин, Б.Б. Красин, Е.К. Малиновская,

[1] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 113. Л. 89.

В.Ф. Переверзев, Н.И. Троцкая, В.М. Фриче, Д.П. Штеренберг, А.М. Эфрос, Ф.Я. Кон, Б.Л. Яворский [1]. Большинство из этого списка – профессиональные художники, музыканты, литературоведы и т.д., немногие представители партийных кругов (В.М. Фриче, Ф.Я. Кон, В.Ф. Переверзев) связали свою жизнь, как с партией большевиков, так и с художественными устремлениями задолго до Революции 1917 г. Стоит отметить появление в секции представителя ТПХВ и АХРР – Н.А. Касаткина, который являлся еще и одним из первых художников, вступивших в РАБИС [2]. Соответственно к 1923 г. система представительства разных художественных направлений в подсекции ИЗО НКП уже сложилась и функционировала. При этом в рамках Научно-художественной секции сошлись и те, кто имел противостояние на первом этапе функционирования отдела ИЗО НКП, например, Е.К. Малиновская и Н.И. Троцкая.

Согласно советской исторической традиции в «изобразительном искусстве в годы Гражданской войны наметилась реалистическая линия, которая в дальнейшем становилась основной и определила весь облик советского изобразительного искусства» [3]. Причем обязательно демонстрировалась связь «реалистической линии» с русским классическим реализмом. Художники, творившие в духе реализма (представители академических структур, ТПХВ), которые не сразу поддержали Советскую власть или начали с ней сотрудничать, к 1922 г. пытались восполнить некоторые пробелы во взаимоотношениях с властью и в материальном обеспечении. Особенно, когда ведущие лица подсекции ИЗО НКП были направлены в командировку заграницу. Подобный инцидент произошел с т.н. «комиссией Кипарисова». На заседании Научно-художественной секции ГУСа 26 августа 1922 г. обсуждался вопрос об этой комиссии и об обеспечении работников искусств, которое данная комиссия решила распределить по своему разумению. Единственным экспертом комиссии был избран И.Э. Грабарь. На заседании пришли к следующим заключениям: «1. Состав комиссии т. Кипарисова носит

[1] Там же. Д. 1. Л. 12.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 96. Д. 287. Л. 1.
[3] *Ким М.П.* Коммунистическая партия – организатор культурной революции в СССР. М., 1955. С. 287.

случайный характер в противоположность комиссиям ГУСа, состав которых при сем прилагается (состоявшим из представителей всех главных направлений по всем видам искусств). 2. По списку Изо присутствие Игоря Грабаря в качестве единственного эксперта оказалось в том, что все понижения и исключения коснулись теоретиков и художников левого направления (Штеренберг, Малевич, Попова-Эдинг, Шевченко, Родченко и т.д.). Исключен даже Равдель, ректор единственного высшего художественного учреждения […] Почти все повышения коснулись художников правых и центра (Шехтель, Ульянов, Щербиновский). Эти изменения противоречат всем указаниям, которые были преподаны ГУСу высшей властью и ЦК партии, поскольку они касаются деятелей искусства коммунистов и пролетарских. Наконец, они резко противоречат этическим представлениям московского художественного мира, поскольку вообще может быть установлена в искусстве более или менее правильная равнодействующая оценок, при борьбе направлений, так как список комиссии явно отмечен печатью кружковщины и обывательщины […] Одновременно Научно-художественная секция ГУСа обращает внимание на незаконность прекращения выдачи пайков 350 деятелям искусств, которые получали их по особому постановлению Совнаркома, принятому по докладу Наркома – Луначарского и покойного Е.А. Литкенса»[1]. Соответственно Научно-художественная секция ГУСа отклонила попытку перераспределения обеспечения, что особенно важно, указывая это распоряжение – как решение «художественного мира», который уже создал представительскую систему.

С начала 1920-х гг. Советская Россия начинает постепенно преодолевать изоляцию и восстанавливать дипломатические связи с европейскими странами, сообщество советских художников также было обязано принять в этом участие.

На протяжении 1922 г. шла подготовка выставки советского искусства в Берлине. В марте был образован комитет по устройству зарубежных выставок во главе с А.В. Луначарским. Отношения с Германией и европейским сообществом

[1] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 113. Л. 38–39об.

постепенно налаживались, и эта выставка должна была стать своеобразным билетом, представить советское искусство Западу. Первым для установления контактов в художественной среде был направлен Л.М. Лисицкий, им совместно с И.Г. Эренбургом к изданию был подготовлен журнал «Вещь». Первый номер журнала сразу же обозначал, что он знаменует собой конец «блокады России» и послужит культурному обмену между Россией и Западом[1].

Ответственным за художественное наполнение выставки был назначен Д.П. Штеренберг, именно он принимал решения по составу экспозиции. Для исполнения этих обязанностей он был временно снят с поста заведующего отделом ИЗО (его обязанности распределились между Н.И. Альтманом и Н.Н. Пуниным[2]), хотя в этот период новая структура НКП еще не устоялась, шло распределение должностей. Из Берлина Д.П. Штеренберг обращался с просьбой к П.С. Когану не обижать и не давать в обиду «наших» живописцев и производственников[3].

З.Г. Гринберг присутствовал в Берлине в качестве председателя Комиссии по заграничному снабжению Наркомпроса. Как лицу, ответственному за материальную составляющую, его крайне волновал вопрос финансовый, а в этом отношении, несмотря на значительный интерес со стороны европейской общественности, выставка себя не оправдала. Личные взаимоотношения между Д.П. Штеренбергом и З.Г. Гринбергом, не слишком удачно сложились еще в 1919 г., во время притязаний последнего на пост заведующего петроградской коллегии отдела ИЗО НКП, возникли осложнения и в Берлине.

О своем недовольстве деятельностью Д.П. Штеренберга З.Г. Гринберг сообщал в письмах к руководящим лицам Наркомпроса. Он написал А.В. Луначарскому 2 июля 1923 г.: «Настоящим письмом намерен ознакомить Вас с положением Художественной Выставки за границей и запросить Вашего решения по поводу нее. Опыт существования Художественной Выставки заграницей – в Германии и Голландии – показал, что с материальной стороны она себя не

[1] Русский Берлин / сост. В.В. Сорокина. М., 2003. С. 316.
[2] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 3. Д. 162. Л. 5.
[3] РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Д. 146. Л. 3об.

оправдывает. Поездка в другие страны делается почти невозможной: во Францию, как Вам известно, мы не получили разрешения. Для поездки в Америку требуется не менее 10000 долларов. Американские товарищи относятся к успеху весьма скептически и не находят возможным даже взаимообразно что-либо дать. Даже Скандинавия, куда возможно было бы перевести выставку, не сулит никаких надежд, в особенности, если принять во внимание валютную разницу. Так обстоит дело с материальной стороной; если же перейти к характеристике выставки по существу и организационно, то и здесь не все благополучно. Выставка составлена очень односторонне и ни в коем случае не может претендовать на отчетный характер русского искусства за 8 лет. Больше всего места уделено левому направлению; художники реалисты, даже с крупными именами, или не представлены совсем или совершенно случайно. […] Приходится содержать т. Штеренберга, хранить экспонаты и нести прочие мелкие расходы. […] может быть, возможно было бы оставить выставку заграницей, но в корне изменив ее организацию. Прежде всего, чтобы выставка имела вполне беспристрастный характер, в Москве должно быть составлено жюри из художников всех направлений»[1].

З.Г. Гринберг связывал и финансовые трудности с представленной на выставке экспозицией, в письме он выказывает недоверие к Д.П. Штеренбергу, как организатору и требует его заменить.

В письме к замнаркому Просвещения В.Н. Яковлевой от 6 августа З.Г. Гринберг пишет: «Желательно было бы также выяснить положение Д.П. Штеренберга. По постановлению коллегии т. Штеренберг должен оставаться в Берлине для переговоров с Ван-Димен. Между тем никакие переговоры не ведутся, и присутствует Давид Петрович Штеренберг на этих переговорах лишь с информационной целью. Я считаю, что в этом отношении я мог бы вполне его заменить. В случае надобности можно было бы привлечь к делу директора Эрмитажа Трояницкого, в настоящее время находящего в Берлине.

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 1918. Л. 5–7.

Неопределенность положения больше всего волнует самого тов. Штеренберга […]»[1].

На заседании Президиума Коллегии НКП 20 августа 1923 г. было решено предложить Д.П. Штеренбергу возвратиться в распоряжение Наркомпроса [2]. Вскоре Д.П. Штеренберг был снят с этого поста и его место занял И.К. Крайтор.

По возвращении из Германии Д.П. Штеренберг был утвержден председателем подсекции Изобразительных искусств Научно-художественной секции ГУСа[3]. В 1922 г. он также состоял в должности заведующего отделом Художественного образования Главпрофобра[4].

В первой половине 1920-х гг. партийная линия в культуре отнюдь не была выверена, более того, часть сообщества художников требовала от руководства более конкретных задач. На заседании художественной секции ГУСа от 10 декабря 1923 г. по вопросу о Большом театре Д.П. Штеренбергом была поднята проблема о государственном и партийном руководстве культурой: «[…] у нас в Наркомпросе имеется целый ряд художественных учреждений, и все эти учреждения, в сущности говоря, судят так, как они считают нужным, и вероятно, конечно, они стараются сделать как возможно лучше, исходя из тех обстоятельств и положения, в каком мы все очутились, мы все, ведающие каким-нибудь художественным учреждением. […] Таким образом, не касаясь материалов, которые будут даны, я указываю на то обстоятельство, что главный источник ответственности лежит на тех органах, которые не давали директив»[5]. К 1923 г., Д.П. Штеренберг требовал выработки официального курса или хотя бы директив от большевистского правительства в культуре.

Председательствующий на том заседании А.В. Луначарский ответил на обозначенное выше выступление следующее: «Я должен разъяснить. Ни партия РКП, ни Советское государство не имеет пока каких-либо определенных, каких-

[1] Там же. Л. 10–10об.
[2] Там же. Д. 2105. Л. 110об.
[3] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 2. Л. 31об.
[4] Там же. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 2102. Л. 93.
[5] РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 2. Л. 14–14об.

либо зафиксированных, официально записанных художественных платформ, и это вовсе не так легко сделать. И в партии могут идти и идут очень большие дискуссии по вопросам искусства и было бы преждевременным и даже вредным, если бы государство или партия дали жесткие директивы. Этого сделать нельзя»[1].

Начатая в 1920 г. реформа, руководимая Е.А. Литкенсом, была проведена с декларируемой целью устранения параллелизмов в работе отделов НКП. Однако привела к противоположным результатам, по крайне мере, в сфере руководства искусством. Художественные отделы были образованы во всех главках, но в каждом была своя специфика. Так, Художественный отдел Главполитпросвета был органом исключительно идеологическим, в то время как Научно-художественная секция ГУСа состояла из профессиональных представителей художественной среды и занималась вопросами именно искусства. Представители отдела ИЗО, продолжавшие службу в НКП, оказались именно в этом структурном элементе (в подсекции) после реформы. Бюрократический аппарат разрастался с большой скоростью, что приводило к уменьшению роли отдела (а теперь подсекции) ИЗО НКП.

В данный период художникам удалось создать систему представительства в государственных органах, хотя дискуссии о полноте этого представительства не утихали. В первую очередь, представительство базировалось на принципе художественных направлений, но также был представлен РАБИС, в котором также секция ИЗО формировалась из представителей различных течений. Однако проведение консолидационных мероприятий и дискуссии внутри сообщества были не в состоянии разрешиться силами его представителей. Несмотря на плотное взаимодействие художников в рамках существовавших структур, возникли альтернативные центры выстраивания взаимодействия различных групп художников с властью. С этим было связано и возникновение АХРР, члены которой, во многом благодаря возвращению художников «революционеров», успешно выстраивали неформальные связи, использовали массовые формы

[1] Там же. Л. 15об.

искусства, которые приносили им средства и позволяли впоследствии оказывать финансовую поддержку тем, кто вступал в ассоциацию.

2.3. Научно-художественная секция Государственного ученого совета. Подсекция ИЗО. 1924–1927 гг.

Историк культуры К. Аймермахер, рассматривая концепцию «власть – искусство» на примере литературы раннего советского периода, пришел к выводу, что, несмотря на то, что В.И. Ленин, очевидно, предпочитал реалистическое искусство футуристическому, но свои вкусы в статус государственной политики он не возводил, более того, не допускал догматизации в сфере искусства[1]. Подобное отсутствие превалирования предпочтений руководящих лиц было связано не только с личностными особенностями В.И. Ленина или А.В. Луначарского, но и с концептуальным многообразием тех лет, а также иерархической структурой руководящих учреждений. На взгляд исследователя, борьба за власть после смерти В.И. Ленина привела к ограничению культурного поля[2]. Помимо влияния, оказываемого развитием номенклатурной системы, данный период характеризуется тем, что он являлся подготовительным этапом для создания единого органа руководства искусством.

По воспоминаниям М.Н. Покровского, заместителя А.В. Луначарского по Наркомпросу, после реформы главных управлений не утихали обсуждения возможных структурных изменений, к моменту 1924 г. они переместились в ячейку НКП (ячейка РКП(б) в Наркомпросе). Ячейка НКП заседала отдельно, и М.Н. Покровский указывал на то, что в ней мало тех, кто работал в НКП после Революции 1917 г.: «Вопрос о реорганизации Наркомпроса был поднят ячейкой Наркомпроса осенью 1924 г. С порядка дня ячейки этот вопрос не сходит, можно сказать, с самого дня ее возникновения. Объясняется это, по моему мнению, тем, что в ячейке очень мало коренных работников Наркомпроса, еще меньше специалистов-просвещенцев. Большинство ячейки составляют административные работники, переброшенные в Наркомпрос из провинции или других ведомств. […] Острие обоих проектов направлено против двух учреждений Наркомпроса,

[1] *Аймермахер К.* Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932. М., 1998. С. 40.
[2] Там же. С. 41.

Административно-Организационного Управления и ГУСа. Атака на АОУ является основной – главный бой происходит здесь, ГУС же сыграл роль той слабой нейтральной державы, территорию которой делят сильные воюющие, дабы получить взаимную компенсацию. АОУ является тем аппаратом, опираясь на который административный зам. (в данном случае В.Н. Яковлева) управляет наркоматом»[1].

Соответственно, М.Н. Покровский одной из основных причин разногласий в НКП видит «пришлых» сотрудников, не профессионалов, постепенно наполнявших государственный и партийный аппарат. Также следует обратить внимание на противостояние двух замов А.В. Луначарского – М.Н. Покровского и В.Н. Яковлевой. Современные исследователи склонны связывать эти процессы и с формированием сталинской командно-административной системы [2]. Таким образом складывается один из центров продвижения очередного витка реформирования НКП. Однако, как отмечалось выше, неудовлетворение реформой главных управлений уже фиксировалось в 1922 г. в РАБИСе.

К 1924 г. РАБИСом уже сформулирована необходимость в создании единого органа руководства искусством, более того, звучит его название – Главискусство. Обсуждение Главискусства велось на заседании фракции III Пленума ЦК Всерабиса 20 мая 1924 г.: «О Главискусстве. Учитывая предложения т. Луначарского о постановке вопроса об организации в составе НКП Главискусства – поручить Бюро обратить особое внимание на личный состав руководящих лиц вновь организуемого главка (на основах общих положений о взаимоотношениях НКП и союза) и установить тесную связь с Агитпропом ЦК РКП при проведении всех вопросов с этой реорганизацией связанных»[3]. В данный момент к делу перестройки государственных структур НКП активно подключается отдел Агитации и пропаганды, причем в нем РАБИС видит более сильного и надежного

[1] РГАСПИ. Ф. 147. Оп. 2. Д. 6. Л. 79–80.
[2] Напр.: *Павлова И.В.* Механизм власти и строительство сталинского социализма. Новосибирск, 2001.
[3] ГА РФ. Ф. Р5508. Оп. 4. Д. 21. Л. 7.

союзника. А вот Наркомпрос, согласно выше представленному документу, должен будет пересмотреть свой кадровый состав.

В 1924 г. в подсекцию Изобразительных искусств Научно-художественной секции ГУСа по-прежнему входили именно профессионалы из сообщества художников. Д.П. Штеренберг оставался в должности председателя подсекции, ее сотрудниками были Н.И. Альтман, Н.А. Андреев, А.В. Бакушинский, Н.В. Докучаев, Э.И. Норверт, В.В. Рождественский, А.А. Сидоров, Я.А. Тугенхольд, В.А. Фаворский, К.Ф. Юон [1]. Возрастной состав подсекции практически не изменился с 1917 г., самый старший член подсекции 1873 г. рождения (Н.А. Андреев), младшие – 1891 г. (Н.В. Докучаев, А.А. Сидоров). В отличие от первого состава отдела ИЗО НКП в подсекцию вошли искусствоведы. Я.А. Тугенхольд с марта 1923 г. был председателем подсекции ИЗО Главполитпросвета.

Ввиду сближения государственных и партийных функций, возращения кадров с фронтов гражданской войны, отдел Агитации и пропаганды при ЦК ВКП(б) начинает все более интересоваться процессами, происходящими в Наркомпросе. Первый отчет о структуре подразделений НКП, занимающихся вопросами искусства, мы встречаем в 1926 г. Агитпроп приходит к тем же выводам, что и РАБИС. Руководство вопросами искусства слишком раздроблено: Научно-художественная секция ГУСа, Художественный отдел ГПП, Художественный отдел Главнауки, Подсекция Художественного воспитания Научно-Педагогической секции ГУСа, Комиссия Художественного образования при Главпрофобре, Главрепертком при Главлите, кроме этих отделов при соответствующих главках выделено особое управление академическими театрами и подчинено руководству одного из членов коллегии Наркомпроса – все эти органы были сосредоточены на вопросах искусства[2].

Такая структура отдела представлялась Агитпропу хаотичной и крайне невыгодной: «При такой распыленности руководства искусством в органах

[1] Там же. Ф. А298. Оп. 1. Д. 2. Л. 106.
[2] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 141. Л. 69.

Наркомпроса чрезвычайно трудно осуществлять партийное влияние на художественную политику. Если учесть то, что на фронте искусства между отдельными работниками-коммунистами имеются значительные разногласия, которые прорываются в прессу и поднимаются на всех совещаниях по искусствам – вопрос о создании единого руководящего органа по существу становится особенно остро»[1]. Агитпроп, как часть партийной системы, воспринимал любые разногласия в профессиональной, в том числе художественной, среде, как явление крайне опасное. Преодолеть его должен был новый единый орган: «Вопрос о создании единого центра ставился давно – сначала как проект организации Наркомата искусства, затем, как проект создания Главискусства. Последний проект разрабатывался в Наркомпросе с 1926 г. и обсуждался на страницах прессы. Идея создания Главискусства была встречена, в общем, сочувственно. […] Но ряд Главков – Главнаука, Главлит, Научно-художественная секция ГУС и Главсоцвос представили свои возражения против организации нового главка, и этот вопрос замер»[2]. Соответственно, Агитпроп активно продвигал идею создания единого органа руководства искусством, более того, приписывал себе проект о создании такового, что опровергается архивными материалами. Основной целью создания такого структурного подразделения для Агитпропа являлось осуществление идеологического контроля, о чем сообщалось напрямую. Однако подобному вмешательству противостояли сотрудники НКП, те, которых М.Н. Покровский охарактеризовал как специалистов-просвещенцев, среди которых были и представители сообщества художников.

На заседании Президиума ГУСа 3 февраля 1926 г. был утвержден расширившийся состав подсекции ИЗО: Д.П. Штеренберг – председатель, Н.И. Альтман, Н.А. Андреев, А.В. Бакушинский, И.Э. Грабарь, Н.В. Докучаев, П.М. Лебедев, Ф.К. Лехт, П.И. Нерадовский, В.А. Никольский, В.В. Рождественский, А.А. Сидоров, Б.Н. Терновец, Трайнинский, Я.А. Тугенхольд, В.А. Фаворский, Ф.И. Шмидт, А.Б. Щусев, Эссен, А.М. Эфрос,

[1] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 85. Д. 141. Л. 71.
[2] Там же.

К.Ф. Юон [1]. Таким образом, в 1926 г. под руководством Д.П. Штеренберга происходит слияние бывших противоборствующих отделов: в состав подсекции ИЗО Научно-художественной секции ГУСа вошли бывшие представители музейного отдела.

На заседании Президиума Научно-художественной секции ГУСа 8 марта 1926 г. слушался проект положения о Главискусстве: «Президиум Научно-художественной секции ГУСа, обсудив предложенный ЦК ВСЕРАБИСа проект положения о Главискусстве, считает, что при всей принципиальной желательности образования в Наркомпросе центрального органа государственной художественной политики и управления делами искусств, проект положения о Главискусстве (ГЛИС) не дает сколько-нибудь реального решения этого чрезвычайно сложного вопроса. Настоящая попытка чисто механического, а не органического решения вопроса обречена на ту же неудачу, какая постигла в свое время Главхудком» [2]. Соответственно, именно РАБИС выполнял функцию посредника между Агитпропом и Научно-художественной секцией ГУСа. Основной претензией к проекту была чрезмерная централизация и неспособность нового главка выполнить функции, возложенные на него согласно проекту: «Обращаясь к проекту Положения о ГЛИС, необходимо отметить, что по этому проекту ГЛИС, между прочим, должен быть руководителем и управителем всех художественно-просветительных и художественно-производственных органов и предприятий […] Именно с этого, основного пункта проекта и начинаются недоумения. ГЛИС изымает, например, из Главлита – Главрепертком, до сих пор являвшийся, как известно, органом политической, а никак не художественной оценки. Таким образом, средством обеспечения интересов государственной художественной политики является неожиданное перенесение в недра ГЛИС абсолютно чуждого ему учреждения политконтроля, неразрывно связанного с Главлитом, вообще. Вместе с тем, изымая из Главлита цензуру драматических произведений, проект оставляет в Главлите не менее (если не более) важную с

[1] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 4. Л. 20.
[2] Там же. Д. 107. Л. 131.

точки зрения государственной художественной политики цензуру беллетристики. Далее, Главнаука должна передать в ГЛИС не только не существующие уже у нее художественно-промышленные “фабрики и заводы”, но и художественные музеи, очевидно, оторвав их от сети гуманитарных и историко–культурных музеев, остающихся в ведении Главнауки […] Гибельность подобной меры в отношении музеев, конечно, не подлежит сомнению. Мало того, ГЛИС, по проекту, отбирает от Главнауки дело учета и охраны художественных памятников»[1]. С точки зрения Научно-художественной секции было крайне нежелательно объединять те функции, которые выполняли разные отделы и секции. Наибольшие сомнения вызывало объединение в рамках одного органа власти задач художественных и задач политической цензуры, что, собственно, и было основной задачей Агитпропа.

26 апреля 1926 г. Президиум Научно-художественной секции вынес свой вердикт о проекте, подготовленном комиссией: «По мнению Президиума, только сознание неотложной необходимости в организации единого функционального органа по делам искусств в составе НКП, сопровождаемое твердой уверенностью в действительной жизнеспособности этого нового органа, могло бы оправдать ту значительную ломку существующего наркомпросовского аппарата, которую неизбежно должно вызвать учреждение нового главка – Главискусства»[2]. Таким образом, Научно-художественная секция отвергла необходимость создания единого государственного орудия управления искусством.

Во время пребывания П.С. Когана, председателя Научно-художественной секции, в отъезде, Президиум ГУСа затребовал отчет о деятельности секции. В.А. Никольский, инспектировавший отдел ИЗО НКП в составе НК РКИ еще в 1920 г., просил отложить предоставление отчета до возвращения П.С. Когана, но ему было отказано. 18 мая 1927 г. на заседании Президиума ГУСа В.А. Никольский представил доклад о положении дел в секции и проделанной работе. Этот доклад вызвал в Президиуме критику деятельности Научно-художественной секции: «М.П. Венгров отмечает неправильность структуры Научно-художественной

[1] Там же. Л. 132–133.
[2] Там же. Л. 80.

секции. Секция как целое не существует; имеются отдельные Подсекции, построенные по принципу слишком узкой специализации и не связанные между собой единством политики. Благодаря тому, что нет управления по искусству, Секция берет на себя разрешение всех вообще вопросов, имеющих отношение к искусству, не считаясь с тем, что вопросы эти часто подлежат ведению Управлений. Кроме того, необходимо отметить полную оторванность Секции от Главполитпросвета»[1]. Стоит отметить, что М.П. Венгров, осуждавший секцию за превышение ею своих полномочий, а также за независимость, в особенности – идеологическую, которая выражалась в отсутствии контакта с Главполитпросветом, в 1920 г. был включен в комиссию по реформированию НКП. Заключением ко всем комментариям о проблемах работы Научно-художественной секции ГУСа становится выступление В.Н. Яковлевой: «После этого доклада чувствуется, что в организационной структуре Наркомпроса есть провал, и может быть надо ставить вопрос о Главискусстве. С Научно-художественной секцией неблагополучно: работает она много, а содержания ее работы не видно»[2]. Таким образом, после утверждения на уровне Научно-художественной секции отсутствия необходимости образования Главискусства, а также сложности такого проекта, Президиум ГУСа выступает с критикой не только деятельности секции, но и ее структуры, и призывает к созданию Главискусства. Более того, те факторы, которые были признаны Научно-художественной секцией, как осложняющие создание Главискусства, Президиумом ГУСа признаются как недостатки существующей структуры. Противоречивость структуры, множественность и неопределенность функций каждого подразделения НКП привели к тому, что практически с самого момента внедрения в 1921–1922 гг. искалась новая его система организации. Однако проект создания Главискусства был внедрен скорее извне, нежели самими представителями Наркомпроса.

15 декабря 1926 г. на заседании Президиума ГУСа утверждался кадровый состав Научно-художественной секции на 1927 г. В качестве членов, общих для

[1] Там же. Д. 5. Л. 115.
[2] Там же. Л. 116.

всех подсекций были введены: Б.Н. Терновец, И.Е. Хвойник, Э.М. Бескин, В.Э. Мориц[1]. С одной стороны, все они профессиональные искусствоведы, критики и т.п., но уже – не представители сообщества советских художников, а работники куда более идеологической сферы. Э.М. Бескин в 1922 г. даже «защищал» футуристов, и писал, что Маяковского и Есенина «мы […] не променяем на всю сумму “хорошо сшитых фраков” зарубежных и отечественных “эстетов”, таких “корректных” и таких “солидных”»[2]. Однако со сменой конъюнктуры он быстро встал на иные позиции и в советском искусствоведении закрепился как борец с формализмом. Состав подсекции ИЗО количественно уменьшился с февраля 1926 г. (осталось 11 человек): Н.И. Альтман выбыл, правый сектор пополнился – А.В. Щусев, А.М. Эфрос, место эмигрировавшего в Польшу Э.И. Норверта занял А.А. Вольтер – художник и один из деятельных членов АХРР[3].

В 1927 г. Научно-художественная секция ГУСа еще продолжает настаивать на независимости художественных институций от политического и идеологического контроля, а также на разделении этих функций. В том числе, когда Институт истории искусств подвергался определенному давлению[4], Главнаука (ее Художественный отдел во главе с П.И. Новицким) пыталась провести новый проект устава, согласно которому в правление института могли назначаться люди с ним не связанные. Однако Научно-художественная секция внесла поправки в данный проект. 8 июня 1927 г. в Президиум секции поступило следующее письмо от Главнауки с требованием отменить поправки: «Президиум Научно-художественной секции ГУСа в заседании 5 мая постановил внести следующие изменения в представленный проект устава Государственного института истории искусств: […] В §29 после слов “назначаемые Главнаукой” добавить “из числа действительных членов института”. Главнаука решительно возражает против этих

[1] Там же. Д. 4. Л. 141.
[2] *Бескин Э.М.* «Кофта» Маяковского и «скандалы» Есенина // Театральная Москва. 1922. № 43. 7–11 июня. С. 9.
[3] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 4. Л. 141–142.
[4] См.: *Кумпан К.А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–30-х годов // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М., 2014.

изменений и поправок […]. Дополнение к §29 ограничивает права Главнауки назначать Правление института по своему усмотрению. Соображения политической целесообразности заставляют иногда вводить в состав Правлений научно-исследовательских институтов и лиц, не являющихся действительными членами этих институтов»[1].

Начинается исключение из партийных рядов сотрудников Наркомпроса. В 1926 г. А.В. Луначарский пишет письмо к Г.К. Орджоникидзе с просьбой восстановить в рядах партии З.Г. Гринберга: «Наш старый и очень дельный сотрудник по НКПросу т. Гринберг, вошедший в партию еще до Октября, по какому-то горестному недоразумению чисто механически оказался выбывшим из нее, что его, конечно, чрезвычайно угнетает. Я буду очень рад, если Вы со свое стороны окажете ему помощь в деле обратного вступления в партию. Этот человек очень преданный и полезный»[2].

Позднее, в 1929 г., аналогичная ситуация произошла и с Д.П. Штеренбергом, и А.В. Луначарский вновь пишет письмо Е.М. Ярославскому: «Дорогой товарищ! Обращаюсь к Вам по делу Давида Петровича Штеренберга. Мне представляется это крайне несправедливым, удалить из партии за невзнос уплаты членских взносов человека, в остальном, как коммуниста, безукоризненного и очень нам нужного. Вы знаете, как в Наркомпросе мало работников коммунистов, в области искусства их меньше, чем где-либо. Я очень и очень настаивал бы на том, чтобы для Штеренберга было сделано исключение из этой строгости, с какой в настоящее время партия относится к своим членам из интеллигенции. Нарком просвещения»[3].

Учитывая, что впоследствии З.Г. Гринберг подвергся прямым репрессиям (был арестован в 1947 г.), а имя Д.П. Штеренберга было надолго забыто в советском искусствознании и выставочном деле, можно предположить, что исключение из партии было не случайностью, а началом кампании против случайных людей, бывших «попутчиков» советской власти.

[1] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 108. Л. 12–12об.
[2] РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 463. Л. 10.
[3] Там же. Л. 70.

Также в 1926 г. начался масштабный конфликт в АХРР, когда его московское отделение во главе с А.В. Григорьевым вступило в конфронтацию с остальными членами президиума. Конфликт разрастался вокруг фигуры А.В. Григорьева и его руководящей должности в ассоциации, которому противостояла группа во главе с Е.А. Кацманом, В.Н. Перельманом и др. Обсуждение проходило на заседаниях АХРР. Противоборствующие стороны обвиняли друг друга в присвоении власти в ассоциации, использовании ее в своих личных целях. Московская организация начала рассылать письма в филиалы и агитировать за их позицию. В этих письмах сообщалось о неподобающем поведении Е.А. Кацмана: «Пользуясь своим выдающимся положением (секретарь АХРР) тов. Кацман с такой беззастенчивостью афишировал свою личность, что готов был превзойти в этом отношении своего неизменного соратника Перельмана. Нечего и говорить о том, как болезненно воспринимается подобное неумеренное афиширование (в журнальных статьях, в докладах, в информации о посещении крупных общественных работников, в продвижении на первое место своей продукции см. “4 года АХРР”, в брошюре Кацмана: “Как создавался АХРР”, брошюре о Дзержинском, масса его репродукций в Ахрровских изданиях и т.д.)»[1]. Собирались характеристики и на других отцов-основателей АХРР. Например, неизвестный художник из Казани дал следующую характеристику П.А. Радимову: «Несмотря на свои поражения художники начали вести бойкот Радимову, и он удавался. Радимов почувствовал, что делать было нечего в Казани, он едет в Москву, […] Работа Радимова в АХРРе заключается в том, чтобы как можно больше и лучше оградить себя и своих родственников в денежном отношении, чтобы лучше себя чувствовать дома в Казани и на даче в деревне»[2]. Более того, московская организация стремилась прервать финансовые потоки. Она обращается к Реввоенсовету, чтобы тот временно воздержался от выдачи сумм в счет работы по выполнению заданий впредь до выяснения ахрровских дел в высших партийных инстанциях. НК по военным и морским делам было решено не выдавать аванса АХРР и в склоке

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 99. Д. 5. Л. 10.
[2] Там же. Д. 4. Л. 19об.

разобраться[1]. Соответственно, конфликт достиг таких масштабов, что к его разрешению были привлечены различные инстанции. Е.М. Ярославскому поступил звонок от Е.А. Кацмана и П.Ю. Киселиса с жалобами на А.В. Григорьева, который, по их словам, вел организацию к расколу. Однако Е.М. Ярославский пришел к выводу, что его личное вмешательство в эту ситуацию излишне, и разрешить конфликт должна комиссия из представителей трех структур: Агитпропа, НКП и РАБИСа[2]. Комиссия была создана, но и в рамках этой комиссии члены АХРР противопоставляли себя Главнауке, апеллируя к ЦК: «Возможно, что мы художники и не очень осведомлены в формальных тонкостях учрежденческих отношений, возможно, что мы не соблюли каких-то, очевидно, нужных вежливостей по отношению к Главнауке, но мы полагали, что авторитет ЦК и прекрасные результаты, достигнутые благодаря его содействию, побудят Главнауку закрыть глаза на какие-либо упущения с нашей стороны, если таковые вообще существуют»[3].

Постановлением СНК РСФСР от 13 апреля 1928 г., несмотря на неоднозначное отношение к данному проекту в художественной среде, в структуре Наркомпроса было образовано Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) – центральный советский государственный орган, осуществлявший руководство всеми видами искусства. Сотрудники первого отдела ИЗО НКП в его состав не вошли.

Выводы. Большевистская власть в лице А.В. Луначарского осознавала важность установления контакта с сообществом художников в качестве источника производства визуальных смыслов как на внутреннего потребителя (народные массы), так и на внешнего – согласие сообщества художников представлять советскую власть на зарубежных выставках и готовность создавать произведения на революционные темы. Часть художников проявили готовность сотрудничать с большевиками, что привело к представительству Д.П. Штеренберга как члена

[1] РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Д. 37. Л. 9,10.
[2] РГАСПИ. Ф. 89. Оп. 1. Д. 121. Л. 2.
[3] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 99. Д. 5. Л. 3.

сообщества сначала в подготовительном органе. В 1918 г. был образован отдел ИЗО НКП из художников преимущественного революционного поколения. Художники должны были стать соединительным звеном между новой властью и остальным сообществом, для чего была поставлена задача реформирования художественной школы. На первом этапе состав государственного органа набирался по принципу личных знакомств. Кадровый дефицит в первые годы советской власти вылился в закрепление характерного типа обращения к руководству с просьбой снять писавшего с занимаемой должности, что должно было обратить внимание на недостаток влияния автора письма. Художники, вошедшие в государственные органы, также использовали данный тип обращения.

Две первые коллегии отдела ИЗО НКП были созданы и курировались А.В. Луначарским, региональные – Д.П. Штеренбергом. Система иерархии и авторитета была выстроена таким образом, что взаимодействия Д.П. Штеренберга с другими государственными структурными элементами базировались на получении им управленческого «мандата» от А.В. Луначарского. При этом, уже на первом этапе существования отдела ИЗО НКП закрепилась система решения конфликтов путем личного вмешательства со стороны наркома просвещения. Однако, если в первый период взаимодействие выстаивалось на организационных основах, т.е. запрос к вышестоящему лицу направлялся от структурного элемента, где были представлены художники, то во второй период, в результате реформы главных управлений, возрастает практика личных обращений или обращений от лица художественных объединений. Таким образом, формировались альтернативные центры взаимодействия с властью, в том числе, АХРР.

План монументальной пропаганды стал первым вызовом сообществу с точки зрения производства визуальной составляющей для нового государственного строя. При этом, на исполнительском уровне художники были представлены в обоих противоборствующих в Москве органах – НК Имуществ Республики и московской коллегии отдела ИЗО НКП. Анализ источников показал, что в более поздних документах источником конфликта и сложностей при реализации плана являлись коллеги по сообществу, а синхронные документы указывают на

спокойное и рациональное взаимодействие художников между собой при недовольстве, направленном на большевиков как руководителей. Однако проявляются и разъединительные тенденции. С одной стороны, они были обусловлены диспропорцией авторитетов внутри сообщества (Д.П. Штеренберг был наделен властью А.В. Луначарским, при этом не был авторитетом для сообщества как лидер того или иного художественного направления, в то время как В.Е. Татлин был руководителем «второстепенной» коллегии и должен был уступить руководящий пост, хотя был основателем конструктивизма и имел как ярых последователей, так и ярых противников). С другой стороны, данные тенденции в период 1920–1923 гг. обусловлены борьбой за фигуры влияния среди политической власти или за управление отдельными учреждениями.

Пролеткульт являлся организацией, идеологически противопоставлявшей себя сообществу художников и декларировавшей его замещение рабочими художниками. С одной стороны, данный тезис сопоставим с отнесением художников к буржуазным элементам, чему сообщество противостояло на протяжении всего послереволюционного десятилетия. С другой стороны, специфика художественной работы, ограниченная деятельность Пролеткульта, его идеологические противоречия с большевиками – все это стало причиной невозможности реального противостояния профессиональных художников и рабочих-художников.

Реформа главных управлений проводилась в 1920–1923 гг. и включала деятельность специально образованной комиссии и инспекции НК РКИ, в которых не были представлены художники. Исходя из новой структуры, сообщество художников было присоединено к академическому. Задачи изобразительного искусства были разделены на художественные и идеологические, которые были закреплены за соответствующим отделом в Главполитпросвете. При этом, первая попытка создать единый орган руководства искусством была предпринята именно в ходе этой реформы. Запрос на единый орган руководства искусством звучал и со стороны сообщества художников. В 1919 г. был создан РАБИС. В результате реформы главных управлений было закреплено представительство РАБИСА в

подсекции ИЗО. К принципам представительства со стороны РАБИСа возникали претензии, но они решались путем поддержания диалога с Д.П. Штеренбергом. Также в этот период была реализована система представительства художественных течений в подсекции ИЗО, что отвечало сложившимся еще до революции представлениям художников об эгалитарности. В результате реформы главных управлений отдел ИЗО НКП стал менее значимой единицей в государственной структуре, что привело к удлинению пути от подсекции ИЗО до центральной коллегии НКП и снизило влияние на принимаемые решения. При этом, складывавшаяся номенклатурная система привела к усилению влияния ЦК Агитпропа и сотрудников НКП, состоявших в партии. Состав подсекции ИЗО постепенно пополнялся не только художниками, но и искусствоведами, впоследствии ставшими борцами с формалистами. Однако вплоть по 1927 г. подсекция продолжала пытаться отстаивать интересы сообщества, не имея уже в руках рычагов управления.

Глава 3. Сообщество художников в процессе реформирования системы высшего художественного образования

3.1. Реформа высшего художественного образования. Свободные мастерские. 1917–1919 гг.

Высшие художественные учебные заведения – это способ художника вхождения в сообщество, верификации своей принадлежности к нему, что важно и для существования в сообществе, и презентации себя потенциальному заказчику. В то же время, это система воспроизводства для самого сообщества художников. Именно в рамках учебных заведений происходит взаимодействие поколений, выстраивается система конкуренции за учеников, образовываются различные художественные объединения.

В данной главе внимание сосредоточено на I и II ГСХМ / ВХУТЕМАСе. В первой главе данного исследования выявлено, что сообщество художников в 1917–1927 гг. являлось столичным, т.е. почти 50% всех профессиональных художников в этот период проживали в одной из столиц – Москве или Петрограде (Ленинграде). Именно поэтому наиболее крупное учебное заведение – московские Свободные мастерские (ГСХМ / ВХУТЕМАС) – оказывало наибольшее влияние на сообщество. Целью главы является понимание принципов реформирования системы художественного высшего образования, взаимодействия руководства и преподавателей со студентами (коммуникативных стратегий во взаимоотношениях с властью, разными творческими группами, между профессурой и студенчеством, между партийными и непартийными органами мастерских), изменения профессиональных ценностных ориентиров студентов, а также изменения в структуре управления мастерскими в течение 1917–1927 гг. Именно высшая художественная школа стала «ареной борьбы» за выбор направления развития сообщества.

Большое место в жизни художников, особенно молодых, занимал образовательный процесс и все, связанное с посещением учебных заведений. С.Б. Никритин объяснял, что ориентация новаторских течений в изобразительном

искусстве на высшую школу, в первую очередь, на ВХУТЕМАС, была не случайной. Преобладание молодежи в возобновивших свою деятельность после революции творческих обществах Москвы и Петрограда заставило новаторские группировки делать ставку на нее. Лидеры новаторских течений прекрасно понимали, что исход борьбы между традиционалистами и новаторами во многом будет определяться тем, в каком направлении будет вестись подготовка нового поколения мастеров изобразительного искусства. Также велась борьба за первенство между новаторскими течениями, поскольку количество последователей в социалистическом государстве могло стать качественным определением содержания художественного течения. Борьба за высшую школу приобретала в этих условиях принципиальное значение – от ее исхода в значительной степени зависела творческая направленность искусства ближайшего будущего.

Система обучения художественному делу в Российской империи к XX в. была достаточно разнообразна, существовало множество частных школ и училищ, однако главным учреждением считалась Императорская Академия художеств. Все учебные заведения, конечно, играли важную роль в поддержании сообщества художников, которая заключалась не только в выстраивании горизонтальных связей, но и материальной составляющей: известные и обеспеченные художники оказывали денежную поддержку начинающим художникам, функционировали различные общества (например, Московское художественное общество), созданные с целью благотворительности.

К Академии художеств было обращено внимание представителей НКП после прихода к власти большевиков. Она была признана непригодной для реформирования. Данное решение было принято коллегией художников – сотрудников отдела ИЗО НКП. В соответствующей декларации они заявили, что в рамках Академии возникла слишком тесная и вековая связь между художниками и правящими кругами из-за чего развитие искусства в ее рамках стало невозможным, все выдающиеся художники «прошли мимо» Академии. Кроме того, желание руководить искусством, которое «нельзя заставить быть тем или иным»,

окончательно завело эту организацию в тупик, по словам авторов декларации[1]. 13 апреля 1918 г. в соответствии с декретом СНК Академия художеств была упразднена, на ее месте возникли также Свободные мастерские.

До революции наиболее новаторские художественные учебные заведения в Российской империи были негосударственными. Существовали они на частные средства: плату учеников за образование, пожертвования и т.д. В период с февраля по октябрь 1917 г. реформирование данной области общественной жизни Временным правительством осуществлено не было. С приходом советской власти начала создаваться система Свободных мастерских. За данную реформу отвечал Наркомпрос, а точнее – отдел ИЗО НКП, вобравший в себя большое количество художников. Одной из первых декларируемых задач данной реформы, помимо огосударствления учебных заведений, стала политическая и идеологическая задача изменения состава студенчества – его «пролетаризация». Однако представители отдела ИЗО НКП задачи реформирования видели также во внедрении в официальное образовательное поле тех авангардных течений, которые в дореволюционный период подвергались гонениям со стороны «классиков» своего времени. Д.П. Штеренберг, как руководитель отдела ИЗО НКП, впоследствии занял должность и в Главпрофобре, которая обеспечивала его руководство в деле реформирования художественных училищ.

Именно в Москве впервые училища были преобразованы в Свободные мастерские, когда в сентябре 1918 г. Строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы соответственно в I и II СГХМ[2]. Согласно этому положению, не только московские художественные училища, но и остальные, по всей стране, должны были преобразовываться в Свободные мастерские [3] . Управление мастерскими унифицировалось на примере московских училищ: разделялось на учебно-художественную и хозяйственно-административную часть. Первая была

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 106. Д. 15721. Л. 1.
[2] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН (комплексная архитектурно-художественная школа, 1920–1930 гг.). М., 1990. С. 17.
[3] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 3. Л. 5.

представлена Художественным советом, в который должны были войти представители преподавательского состава и учащихся, вторая – Хозяйственно-административным советом, в состав которого входили представители всех уровней служащих мастерских: руководители, преподаватели, учащиеся, техники, рабочие, – в общей сложности двенадцать человек[1]. В состав обоих советов входил представитель отдела ИЗО НКП.

Процесс преобразования художественных училищ в Свободные мастерские происходил по всей стране. Для этого, а также для выяснения ситуации с образованием, отделом ИЗО НКП командировались сотрудники (инспектора) в разные города. Так, в Казань был откомандирован П.А. Мансуров. 24 января 1919 г. он докладывал В.Е. Татлину о состоянии дел: «Ревизируя Свободные Государственные Художественные мастерские города Казани, нашел, что они остро нуждаются как в материалах, так в лекторах и руководителях-новаторах […] Театры в городе Казани, как и везде, в пошлом и диком состоянии, и нахожу, что они вредны в деле воспитания пролетариата[2]». Зачастую эти инспектора и становились главной силой развития мастерских в регионах. Соответственно, отдел ИЗО НКП стал «поставщиком» художественных кадров. Но, помимо этого, сохранялась еще некоторое время практика приглашения региональными училищами начинающих художников из передовых училищ. Например, в 1918–1919 гг. женская гимназия Бронницкого общества распространения образования и Новосильское Высшее начальное училище отправляло письма в МУЖВЗ, приглашая желающих в качестве учителей[3].

Несмотря на все трудности, с которыми сталкивались Свободные мастерские в процессе существования, они стали теми учебными заведениями, где изобразительное искусство развивалось и достигло значительных высот, о чем говорит, в том числе, и сегодня сохраняющийся интерес к российскому авангарду. С самого момента появления туда стремилось множество молодых художников с

[1] Там же.
[2] Там же. Л. 40.
[3] ГА РФ. А1565. Оп. 9. Д. 3. Л. 4–5.

реформаторскими, созидательными устремлениями, они восприняли революцию и приход к власти большевиков, как новый этап, как возможность поучаствовать в создании искусства новой эпохи. Развитие индустриализма сформировало новый социальный заказ в контексте более широкой, глобальной для модерного мира, его социальных систем, проблемы. Столичные учебные заведения привлекли к себе лучшие творческие силы, что было связано с традиционной централизацией ресурсов и творческих, и материальных.

Согласно первому положению о Свободных мастерских, вводились две принципиально важных инновации: отныне учащиеся были представлены в обоих главных управляющих органах мастерских, а также, согласно инструкции выборов руководителей [1], все учащиеся имели право выбирать себе художника-руководителя, более того, самообразовавшаяся группа студентов имела право на обучение в мастерских и вовсе без руководителя.

Подобный «реверанс» в сторону студентов был связан с тем, что после событий февраля 1917 г. студенчество Строгановского училища и МУЖВЗ продемонстрировало политическую активность и желание взять реформирование учебных заведений в свои руки. В МУЖВЗ, признанном еще Временным правительством высшим учебным заведением, данная деятельность ограничилась лишь отстранением администрации собранием студентов, которые затем временно передали управление училищем преподавателям [2]. Противоречий между профессорским и студенческим составом в тот момент не возникло.

В Строгановском училище преподавательский состав не смог в полной мере отреагировать на революционные вызовы и объединиться со студенчеством. В Вестнике отдела ИЗО положение Строгановского училища в 1918–1919 гг. было охарактеризовано следующим образом: «В частности, в Строгановском училище революция началась “снизу”: учащиеся, задыхавшиеся в фабричном прикладничестве начали “чистку” среди управления училища […] Первый год жизни училища после революции не принес почти ничего, кроме растерянности

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 3. Л. 29.
[2] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН... М., 1995. С. 24.

среди схоластически настроенных и напуганных революцией преподавателей и недоуменного бездельничанья учащихся […] В связи с этим постановлением (о переименовании в свободные мастерские) и работой комиссии по реформе Строгановского училища двое учащихся новых мастерских, Сапегин и Щетинин, при поддержке отдела изобразительных искусств, приступили к реформе училища. Ими была создана инициативно-организаторская группа»[1].

На деле всю полноту власти студентам отдавать не собирались ни рядовые преподаватели, ни возникавшие органы руководства просвещением и изобразительным искусством. Отделом ИЗО НКП был назначен уполномоченный по делам в каждые мастерские. Первым уполномоченным Первых свободных государственных художественных мастерских стал А.В. Лентулов. Во II ГСХМ уполномоченным по делам Мастерских от отдела Изобразительных искусств Наркомпроса был назначен И.И. Машков [2] . Оба они представители революционного поколения, известные в сообществе художники, имевшие непосредственное отношение к заведениям, которые должны были инспектировать.

Обсуждение дальнейшей судьбы Училища живописи, ваяния и зодчества, его реформирование, а также участие «дореволюционных» профессоров в образовательном процессе происходило на собраниях художественного и общеобразовательного отделений училища в 1918 г. На таком собрании 30 июля 1918 г. С.Ф. Ионов объявил И.И. Машкову о готовности преподавательского состава принимать участие в работах комиссии из преподавателей по реформе Училища предлагаемой коллегией [3] . Таким образом, при посредничестве тех художников, которые согласились войти в государственные органы, А.В. Луначарским было достигнуто взаимодействие с наиболее значимыми художественными учебными заведениями.

---

[1] *Г.Щ.* 1-й год работы государственных художественных мастерских // Искусство. Вестник отдела Изобразительных искусств нар. ком. по просвещению. 1919. № 7. С. 4.
[2] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Д. 1018. Л. 1.
[3] Там же. Л. 15об.

С сентября 1918 г. к работе приступило совещание при уполномоченном по делам Училища живописи, ваяния и зодчества. На заседании 13 сентября 1918 г. К.А. Коровин приветствовал реформу, говорил о ее необходимости ввиду несостоятельности мастерских в том виде, в котором они существовали ранее. Одним из выдвинутых им на совещании предложений было приглашение художников самых новаторских течений. Он даже настаивал на приглашении мастеров «самых крайних толков»: «Мы не можем знать, где правда. В свое время не были поняты признанные мастера: Сезанн, Гоген, Врубель. Он не считает возможным говорить о школах и направлениях: есть только мастера. С этой точки зрения он ничего не имеет против списка предложенного И.И. Машковым. Желательно было бы добавить еще Н. Гончарову и Ларионова, Константинова и разве еще несколько лиц, которых он вспомнит и тогда назовет. Татлина он не видал, поэтому не может судить о нем, как мастере»[1]. К.А. Коровин был известным и сложившимся художником, при этом не являлся представителем революционного поколения – он был старше. Следует отметить, что, говоря о непонятых мастерах, К.А. Коровин мог назвать и более близкие ему примеры, ведь в 1910 г. руководством МУЖВЗ были исключены за искания в области новейших течений живописи будущие преподаватели и руководители Свободных мастерских: И.И. Машков, Р.Р. Фальк, А.В. Шевченко и др. [2] . Среди представителей новаторских течений он предлагал добавить своих же учеников.

На заседании собрания в сентябре Н.И. Шестаков поднял вопрос о руководстве мастерскими. Ему казалось, что в ближайшее время надлежит избрать основное ядро руководителей, которые и станут во главе мастерских. А ядром этим являлись лица, присутствующие на совещании, т.е. в массе своей – преподавательский состав МУЖВЗ[3]. Следовательно, на момент сентября 1918 г. профессорам II ГСХМ их положение казалось устойчивым. Мастерские им виделись автономным учреждением, находящимся под контролем профессорско-

[1] Там же. Л. 69об.
[2] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН … С. 21.
[3] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Д. 1018. Л. 69.

преподавательского состава. Во многом, это было связано с отсутствием противостояния (особенно на первых порах) между профессурой и студенчеством.

Система высшего художественного образования являлась предметом интереса Наркомпроса. Отдел ИЗО НКП, при этом не московская коллегия во главе с В.Е. Татлиным, а именно центральный отдел во главе с Д.П. Штеренбергом курировал реформу. С самого начала реформы представители сообщества художников выдвигали претензии к такой централизации. Одни художники, как, например, эмигрировавший в 1919 г. Б.Д. Григорьев усматривали в этой реформе исключительно заигрывание с революционной тематикой и новым правительством для получения заказов, а соответственно инструментов финансового контроля. Кроме того, он отмечал, что упразднены такие привилегии как заграничные командировки и премии, а ученики привлекаются в мастерские с новыми руководителями «подкупническими способами»[1].

У других художников возникали требования, связанные с назначением избранного ими мастера. Так, 18 учеников подписались под требованием назначить им руководителем мастерской В.Н. Мешкова: «Согласно декрету о Свободных государственных художественных мастерских подача учениками 20-ти избирательных записок за какого-либо художника, кандидатура которого, с его согласия, была вывешена в помещении мастерских, обеспечивает ему право сделаться руководителем. Художник В.Н. Мешков, кандидатура которого была выставлена с соблюдением всех формальностей, получил 24 избирательных записки, а между тем коллегия Изобразительных искусств, как нам сообщил уполномоченный мастерских И.И. Машков, В.Н. Мешкова не утвердила. В то же время, лица, получившие 2 или 3 голоса, сейчас состоят руководителями, а ученикам, голосовавшим за В.Н. Мешкова и других художников, не утвержденных коллегией, категорически предлагается записываться к этим руководителям. Усматривая в изложенном прямое нарушение распоряжений Советской власти и нашего права свободного избрания себе руководителей, мы, ученики,

[1] *Григорьев Б.Д.* Линия. Литературное и художественное наследие. М., 2006. С. 49.

голосовавшие за В.Н. Мешкова, настоящим просим расследовать это дело, восстановить справедливость, предоставив, избранному нами руководителю, мастерскую»[1].

Введенное Положение было не в состоянии ни решить действительно будущую судьбу системы художественного образования, ни наладить взаимоотношения между государственными структурами и руководством мастерских. Оно мало что решало практически. Первый послереволюционный подъем прошел быстро, и недовольство начало возникать с обеих сторон. Об этом свидетельствует объяснительная записка к положению об управлении II ГСХМ, составленная еще не так давно поддержавшим реформирование системы художественного образования Пленумом совета мастерских: «Полугодовое существование 2-х Свободных Государственных Художественных Мастерских до сих пор не привело еще к установлению в них нормальной жизни […] считаясь с тем, что на такую же неудачу наперед обречены новые частичные изменения действующей в Мастерских системы. Собрание Пленума Совета, в котором принимали участие все группы, работающие в Мастерских, единогласно постановило, учитывая опыт прошлого, в корне изменить структуру органов, ведающих мастерскими. Пленум полагает, что правильной жизни мастерских до сих пор, главным образом, мешало: прежде всего, множественность тех органов и групп, которые доныне направляли жизнь мастерских, и, во-вторых, та чрезмерная роль и те исключительные прерогативы, которые предоставлены действующим положением должности уполномоченного. Присоединяя к этому, отсутствие возможности самим Мастерским управлять собой и принимать меры к исправлению того и в том направлении, что считается нужным, т.е. отсутствие сколько-нибудь реальной автономии у мастерских, – к неладам внутри, Пленум должен еще тем самым прибавить давление сверху, обычно мало осведомленное и пытающееся чисто механическим бумажным путем дать решения, которые по существу требовали и большего знакомства с положением Мастерских и сугубой

[1] РГАЛИ. Ф. 1946. Оп. 1. Д. 126. Л. 1.

осторожности»[1]. Основным требованием, выдвинутым Пленумом II ГСХМ, была автономность. Это требование появилось фактически спустя первое полугодие существования высшего художественного заведения в государственных рамках. Недовольство проявилось именно по отношению к отделу ИЗО НКП и его уполномоченному в рамках мастерских, т.к. руководство учебным заведением художниками извне приводило к предположению об использовании положения для продвижения собственного художественного направления. При этом, на данном этапе, для разрешения подобных конфликтных ситуаций предполагалось реформировать систему руководства.

Революция, которая должна была принести свободу – от финансовой зависимости художника, от довлеющего художественного течения, от цензуры, та революция, на которую рассчитывали представители художественного образования, приобрела иные формы. Получив статус государственного заведения, мастерские оказались под контролем уполномоченного и структур Наркомпроса, хотя в тот момент этот разрыв не ощущался однозначно, т.к. взаимодействие продолжало происходить на уровне художник-художник.

В апреле 1919 г. была начата подготовка нового положения о работе мастерских. Новое положение создавалось комиссией, в которую вошли представители Пленума мастерских. Инициатива исходила от заведующего отделом ИЗО НКП Д.П. Штеренберга, предложившего пересмотреть на месте «Положение о мастерских» и выработать новое, более совершенное, что и было сделано специально выделенной из пленума для этой цели комиссией. Проект «Положения» об управлении мастерскими был представлен в отдел и с небольшими дополнениями и изменениями утвержден Д.П. Штеренбергом[2].

Одним из пунктов, на котором настаивал Совет мастерских было изменение процедуры разрешения конфликтов между мастерскими и отделом ИЗО НКП. Подготовка данного пункта была возложена Советом на А.М. Эфроса, секретаря Совета, однако основным его посылом было исключить решение конфликтов на

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 1. Л. 15–15об.
[2] Там же. Ф. 680. Оп. 1. Д. 1018. Л. 493.

уровне мастерские – отдел ИЗО НКП и передать их на рассмотрение Художественного совета Наркомпроса, т.е. вынести за пределы сообщества художников[1].

6 мая 1919 г. на заседании Совета II ГСХМ было объявлено о сложении И.И. Машковым с себя обязанностей уполномоченного мастерских, его должность занял О.М. Брик, а заместителем стал В.Ф. Франкетти[2].

Вернувшийся после каникулярного времени И.И. Машков 30 сентября 1919 г. на собрании главных мастеров и ассистентов выступил против профессоров крайне левых течений, избранных студентами. Он требовал исключить из жизни мастерских всякие «легкомысленные выпады» так называемых изобретателей живописи [3] . Соответственно, снятие его с должности уполномоченного он подразумевал как результат деятельности «левых». Однако, согласно положению, собрание не имело полномочий самовольно убирать преподавателей, избранных студенчеством. Замечание И.И. Машкова осталось без внимания. Наиболее обсуждаемым на собрании главных мастеров и ассистентов в сентябре 1919 г. был вопрос присвоений студентам званий мастеров, поскольку досоветская система была упразднена, а новой еще не существовало. В отсутствии единой образовательной программы, срок обучения в Свободных мастерских был неясен, и также неясно было, что в формальном отношении дает студенту выпуск из мастерских. По вопросу о программе выступал и П.П. Кончаловский, на его взгляд именно программа была способна разрешить волнения учащихся[4].

В мае 1919 г. произошел уход из мастерских части «левых» мастеров, связанный с переносом столицы и переездом центральной, петроградской коллегии отдела ИЗО НКП в Москву. Одним из мастеров, которых лишились II ГСХМ, был В.Е. Татлин, вслед за ним ушла и С.И. Дымшиц-Толстая – ассистент его мастерской [5] . Согласно положению о мастерских, ученики оставались без

[1] Там же. Л. 494.
[2] Там же. Ф. 681. Оп. 2. Д. 2. Л. 29об.
[3] Там же. Д. 48. Л. 33.
[4] Там же. Л. 33об.
[5] Там же. Ф. 681. Оп. 2. Д. 2. Л. 29об.

руководителя, однако могли продолжать свое существование как единый художественный коллектив. Мастерская без руководителя была образована бывшими учениками Строгановского училища и продолжала свое существование вплоть до 1922 г., и как творческая лаборатория, и как пример переформатирования учебного заведения под нужды студентов, и как вызов образовательной системе ввиду очень разного уровня студентов [1]. В связи с отъездом В.Е. Татлина произошел следующий инцидент: руководство мастерских решило переселить студентов из занимаемого ими для работы помещения в более компактное, а освободившееся предоставить для занятий Р.Р. Фальку. Это вызвало протест со стороны студентов – староста бывшей мастерской Я. Родионов повесил замок на аудиторию, чтобы Р.Р. Фальк со студентами не смог туда попасть. Однако добиться им ничего не удалось, на Совете мастерских подобное поведение было осуждено, что отражено в протоколе заседания совета II ГСХМ от 20 мая 1919 г.: «Доклад А.М. Эфроса об инциденте, произошедшем 19 мая с.г. в связи с постановлением Совета Мастерских от 13 мая с.г. предоставить занимаемую Коллективом без руководителя – большую мастерскую, бывшую Татлина – для занятий Мастеру Р.Р. Фальку, коллективу же предоставить занять маленькую мастерскую […] Считать действия старосты коллектива Я. Родионова недопустимыми и не товарищескими, бросающими тень на всю мастерскую без руководителя. Предложить старосте Я. Родионову немедленно снять замок с мастерской, вопрос же о передаче большой мастерской бывшую Татлина мастеру Фальку и его подмастерьям передать на предварительное рассмотрение Старостата, обязав его в срочном порядке к четвергу 22 мая с.г. представить свое заключение по данному вопросу, причем окончательное решение его представить Президиуму» [2]. Соответственно, к маю 1919 г. изначальное положение о власти студентов в мастерских реализовывалось не только через систему выборов руководителей-

[1] *Малясова Г.В.* Новые пути формирования творческой личности в послереволюционной России: Мастерская без руководителя в Первых Свободных Государственных художественных мастерских в Москве (1918–1922) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 62–67.

[2] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 2. Л. 35.

преподавателей, но и через специально образованный орган, студенческую организацию – Старостат. Однако в данном случае эта организация предстает не выразителем и защитником интересов студентов, например, группы, которая оказалась без руководителя и предприняла действия в противовес преподавательскому составу и руководству мастерских, а ограничителем возможности студенчества влиять на ситуацию.

Еще один преподаватель покинул мастерские осенью 1919 г. В октябре К.С. Малевич отправился в Витебск. Согласно протоколу заседания временного комитета II ГСХМ от 31 октября 1919 г. по заявлению К.С. Малевича решено уволить его от службы с 31 октября. Подмастерьям его мастерской, т.е. студентам, было предложено или перейти в мастерские других главных мастеров, соответствующих их направлению, или присоединиться к мастерской без руководителя, предоставив им недельный срок для окончания начатых работ. Для того, чтобы студенты в течение этой недели могли закончить, было решено до окончания работ отпускать для бывшей мастерской К.С. Малевича дрова по 1 пуду в день[1]. Однако ученики К.С. Малевича пытались отстоять самостоятельность мастерской. 14 ноября 1919 г. на заседании временного комитета II ГСХМ обсуждалось заявление подмастерьев бывшей мастерской главного мастера К.С. Малевича о том, что последний лишь временно оставил эту должность, о чем должен был известить мастерские телефонограммой. Это заявлялось причиной, чтобы оставить его мастерскую на общих основаниях. Постановлено было отложить окончательное решение вопроса до получения того или иного уведомления от К.С. Малевича, впредь же до получения такового выдавать этой мастерской дрова и оплачивать натурщиков на общих основаниях[2]. К февралю 1920 г. коллектив подмастерьев бывшего главного мастера К.С. Малевича просил руководство мастерских за отсутствием последнего в Москве назначить

[1] Там же. Д. 5. Л. 9.
[2] Там же. Л. 20об.

руководителем Н.А. Певзнера. Ходатайство было поддержано отделом ИЗО НКП, и Н.А. Певзнер был назначен главным мастером[1].

К.С. Малевич отправился в Витебские мастерские по приглашению художницы В.М. Ермолаевой, занявшей пост ректора мастерских после М.З. Шагала. Данный период в художественной жизни Витебска и объединение Уновис не раз становились предметом исследований искусствоведов ввиду их исключительного влияния на развитие авангардного искусства. Применительно к изучению сообщества советских художников следует обратить внимание на стремление К.С. Малевича и его последователей экстраполировать свои художественные методы на региональные свободные мастерские[2].

Таким образом, к концу первого периода реформирования высшего художественного образования наиболее «левые» художники – руководители мастерских, а именно К.С. Малевич и В.Е. Татлин, покинули свои посты. Несмотря на закрепленное право студентов получать образование в мастерской без руководителя – студенты обеих оставленных мастерских не смогли образовать самостоятельных коллективов внутри мастерских.

При реформировании художественных училищ в Свободных мастерских была образована ячейка РКП(б). Формально она считалась общественной организацией, вступление в нее носило добровольный характер и, на первых порах, не приносило вступившим никаких дополнительных привилегий. Ячейки РКП(б) возникали с 1919 г. во всех учреждениях, и воспринимались художниками скорее как атрибут времени, нежели покушение на автономность высшей школы. Количество студентов-художников, желавших вступить в ячейку РКП(б) было крайне невелико. Несмотря на это, уже к учебному 1919/1920 г. студенты без разрешения ячейки РКП(б) не могли получить отпуск или право выезда[3]. В 1919 г. ячейка РКП(б) еще защищает интересы преподавателей и студентов Свободных мастерских в столь важном вопросе, как распределение государственных заказов:

[1] Там же. Л. 66.
[2] *Горячева Т.В.* Уновис («Утвердители нового искусства») // Энциклопедия русского авангарда. URL: https://rusavangard.ru/online/history/unovis/
[3] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 438. Л. 1.

«Мы, коммунисты 1-х ГСХМ, протестуем против той организационной травли, которая практикуется по отношению к учащимся наших мастерских и которая ярко сказалась при распределении работ по украшению города ко дню 1-го мая. […] 1-го же мая, в день величайшего рабочего праздника, 1-х ГСХМ были обойдены секцией по организации празднеств при МСРСКД. Коммунистическая ячейка с болью констатирует факт отказа в работе нашим мастерским в лице наших представителей в Бюро труда. Отказ мотивирован якобы тем футуристическим духом, который царит в мастерских. Но, если борьба, затеянная “натуралистами”, состоящими при МСРКД против молодых художников, группирующихся вокруг отдела Изобразительных искусств Наркомпроса, имеет некоторую идеологическую подоплеку, то все же художники при МСРКД, и в частности, секция празднеств не имеет никакого основания и материального права бойкотировать Свободные Народные мастерские, где дана свобода всем художественным течениям и направлениям»[1]. Ячейка РКП(б) на первом этапе своего существования не проводила линию на отстаивание реалистического направления в изобразительном искусстве.

22 июня 1920 г. О.М. Брик покинул должность уполномоченного по делам II ГСХМ[2], а 8 июля 1920 г. отдел ИЗО НКП назначил на эту должность Е.В. Равделя[3], который чуть позже объединит I и II ГСХМ, что обозначило новый период в системе высшего художественного образования.

В течение первого периода существования Свободных мастерских (1917–1919 гг.) были поставлены широкие задачи реформирования системы высшего художественного образования. В данный период предполагалось создание всероссийской системы мастерских, чему было положено начало при инициативе отдела ИЗО НКП, который отправлял инспекторов для реформирования соответствующих училищ. Академия художеств группой художников, вошедших в состав отдела ИЗО НКП, была признана негодной к реформированию и упразднена,

[1] Протест коммунистической ячейки 1-х ГСХМ против бойкота мастерских // Искусство. Вестник отдела Изобразительных искусств нар. ком. по просвещению. 1919. № 7. С. 5–6.
[2] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 5. Л. 124.
[3] Там же. Д. 26. Л. 14.

однако в результате, с одной стороны, перемещения столицы в Москву, с другой стороны, признанного художественного авторитета, в первую очередь, за МУЖВЗ, наиболее масштабным образовательным проектом стали московские мастерские – I и II ГСХМ. Уполномоченными, направленными от отдела ИЗО НКП являлись художники. Основной преподавательский состав продемонстрировал готовность к сотрудничеству с новой властью. Первое положение обладало большим демократическим потенциалом, подразумевавшим выборность руководителей мастерскими и регулирование студентами образовательного процесса. В результате в число преподавателей были включены, как и представители старой художественной интеллигенции, так и художники-новаторы. Некоторые совмещали должность в отделе ИЗО НКП с работой в Свободных мастерских. Унифицированной программы не существовало. В связи с этим, профессора мастерских передавали личностное восприятие искусства своим ученикам, что усиливало разрыв и неприятие между представителями разных течений в сообществе. При этом конфликты, возникавшие в результате деятельности мастерских, художники оказались не готовы решать в рамках сообщества, т.к. политика отдела ИЗО НКП казалось им предвзятой и направленной на продвижение личных интересов или интересов одного направления в изобразительном искусстве. Иной механизм выстраивается при решении конфликтных ситуаций руководителей мастерских со студенчеством – они разрешаются внутри сообщества. Созданная в этот период ячейка РКП(б) отнюдь не была защитником реалистического направления, а пыталась отстаивать интересы мастерских со всем разнообразием художественных течений.

3.2. Формирование объединенного художественно-технического образования. 1920–1923 гг.

Высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) – учебное заведение в Москве, созданное в 1920 г. постановлением Советского правительства как специальное художественное высшее технико-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования[1]. Декрет СНК РСФСР о создании ВХУТЕМАСа был опубликован 19 декабря 1920 г. ВХУТЕМАС был сформирован путем слияния I и II ГСХМ[2], однако само слияние произошло ранее. Уже в августе 1920 г. мастерские уже существовали как единые Московские высшие государственные художественные мастерские[3]. Следует отметить, что, согласно декрету, ВХУТЕМАС создавался не только как художественный, но и художественно-промышленный ВУЗ[4]. Исследователи ВХУТЕМАСа выделяли две тенденции в его развитии. С одной стороны, обстоятельства его возникновения при новом, социалистическом строе диктовали определенную границу и разницу в пути развития между образованием и искусством западным и российским, всему придавалась революционная окраска[5]. С другой, известный исследователь авангарда С.О. Хан-Магомедов сопоставлял ВХУТЕМАС с немецким Баухаусом[6]. Эта высшая школа строительства и художественного конструирования, учебное заведение, существовала в Германии с 1919 по 1933 г. Одновременно Баухаус был и художественным объединением, возникшим в рамках этого заведения. Преподаванием занимались многие ведущие архитекторы и художники-

[1] Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства. 1920. № 98. Ст. 522.
[2] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН (Комплексная архитектурно-художественная школа, 1920–1930 гг.). М., 1990. С. 6.
[3] ГА РФ. Ф. 4085. Оп. 12а. Д. 46. Л. 15.
[4] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН … С. 20.
[5] *Адаскина Н.Л.* Из истории художественного образования в СССР. ВХУТЕМАС 1920–1926. М., 1979. С. 6.
[6] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН … С. 7.

авангардисты, в частности Л. Мохой-Надь, П. Клее, В.В. Кандинский и др. И ВХУТЕМАС, и Баухаус решали схожие задачи синтеза искусств и обновления средств изобразительности.

Многие представители революционного поколения сообщества художников, в том числе и руководители отдела ИЗО, часть преподавательского состава ВХУТЕМАСа, такие как Д.П. Штеренберг, Н.И. Альтман, В.Д. Баранов-Россине, получали художественное образование заграницей (в большинстве случаев – в Париже). Возвращаясь в дореволюционную Россию, они сталкивались с доминированием академического направления в искусстве, и европейская система функционирования художественного сообщества и художественного образования, отождествляемая с идеями модернизма, новейших течений, виделась им образцом. Политическая ситуация после октября 1917 г. диктовала свои образцы, но крайне неопределенные – революционные. А вот определением того, чем именно является и как выглядит революционное искусство должны были заняться сами художники. Противопоставление «Запад – Россия» с приходом к власти большевиков обрело новые смыслы: теперь социалистическая Россия противопоставлялась капиталистическим правительствам Европы. Российские художники во многом уже ушли дальше европейских образцов новаторского искусства – изобразительный авангард, который и сегодня является одним из главных «экспортных товаров» в мире искусства, развивался своим оригинальным путем, продолжил его и после революции. Художники, которые являлись авторитетными лидерами направлений, имели последователей, они, конечно, считали (искренне или конъюнктурно – не так важно), что именно их искусство способно воплотить революцию, но лидеры, наделенные полномочиями, как Д.П. Штеренберг – они не были авторитетными лидерами сообщества. Кроме того, они пребывали в том положении, к которому совсем не готовились – в положении государственного работника. Конфликты в сообществе приводили к необходимости выработать принцип «объективности» не только в виде представительства художников разных направлений в государственном органе, но и в рамках высшей школы, что было особенно сложно в условиях объединенного художественного и

производственного образования, т.к. оно закладывало противоречие и конфликт в иерархии разных видов изобразительного искусства.

ВХУТЕМАС на протяжении своего существования состоял из восьми факультетов: архитектурного, живописного, скульптурного, металлообрабатывающего, деревообделочного, керамического, текстильного, полиграфического (графического) [1] . Все факультеты объединял общий пропедевтический курс (первоначально ИПО – Испытательно-подготовительное отделение), который был переформирован в Основное отделение, сформировавшееся окончательно к 1923 г. Переход к форме Основного отделения являлся по сути переходом от ренессансной системы индивидуальных мастерских, где мастер (преподаватель) являлся полноправным хозяином образовательного процесса, к системе единого учебного курса.

К августу 1920 г. на Живописном факультете ВХУТЕМАСа, согласно спискам, хранящимся в РГАЛИ, существовали отделения: театрально-декоративное (профессора – Ф.Ф. Федоровский, А.В. Лентулов, Г.Б. Якулов, И.С. Федотов), монументальной живописи (заведующий И.И. Машков, П.В. Кузнецов, А.В. Манганари, Н.М. Чернышев), станковой живописи (декан А.В. Шевченко, Р.Р. Фальк, В.В. Кандинский, Д.П. Штеренберг), общеживописные мастерские (Н.А. Удальцова, А.А. Осмеркин, И.В. Клюн, В.Д. Баранов-Россинэ, А.Д. Древин, А.М. Родченко), испытательно-подготовительное отделение (заведующий М.Ф. Шемякин, Н.П. Ульянов, Б.Д. Григорьев, И.Ф. Завьялов, Н.А. Певзнер, И.А. Малютин, Н.П. Крымов) [2] . Данные списки не совсем точны: художник Б.Д. Григорьев к 1920 г. уже выехал в эмиграцию, а Д.П. Штеренберг не мог полноценно вести преподавательскую деятельность в этот период ввиду занятости в Наркомпросе. Большая часть профессоров ВХУТЕМАСа принадлежала к революционному поколению. Наиболее великовозрастным являлся А.В. Манганари – представитель академического направления, 1851 г.р. Самым молодым – И.Ф. Завьялов, 1893 г.р.

[1] Там же. С. 7.
[2] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 405. Л. 2.

Двенадцать профессоров были выходцами из МУЖВЗ, четверо – из Строгановского училища, а семеро – числились сотрудниками отдела ИЗО Наркомпроса. Лишь двое профессоров представляли академическую живопись, остальные были представителями новейших течений. Новейшие течения были представлены на отделении станковой живописи, обще-живописном, а также некоторыми профессорами ИПО (Н.А. Певзнер).

Объединение I и II Свободных мастерских, с учетом уже существовавших противоречий, отсутствие такого положения о ВХУТЕМАСе, которое могло бы обосновать и разграничить сферы деятельности факультетов различной направленности, реформа Наркомпроса и дефицит материальных средств – все это привело к быстро разгоревшемуся конфликту интересов внутри двух образовательных структур. Ситуацию усугублял тот факт, что первый ректор ВХУТЕМАСа Е.В. Равдель, с одной стороны, не оправдывал запрос сообщества на внешнего регулятора в высших художественных мастерских, с другой стороны, не мог хоть сколько-нибудь претендовать на роль авторитета сообщества, не имел учеников, не был известен. Он достаточно быстро стал одиозной фигурой для преподавательского состава (в особенности Живописного факультета) и студенчества. Его политика, направленная на укрепление позиций новаторов с Архитектурного факультета, не могла не вызывать неудовольствие остальных факультетов. Площадкой для обсуждения сложившегося положения и вопросов художественного образования стала Первая всероссийская конференция учащих и учащихся Государственных свободных художественных и промышленных мастерских (или Первая всероссийская конференция по вопросам художественно-профессионального образования), состоявшаяся 2–9 июня 1920 г. В конференции приняли участие не только представители московской части сообщества, но и делегаты от региональных мастерских.

В ходе конференции была принята резолюция о работе живописного отделения: «Считая единственным методом художественного образования – метод объективный, могущий дать научное обоснование существа формы художественного труда и производства, учитывая настоящее состояние станковой

живописи, конференция находит возможным временно допустить индивидуальные мастерские, объединенные по течениям общей программой по два представителя каждого течения (академическое, центр и новое)» [1]. Таким образом была задокументирована декларация от имени учащих и учащихся художников от системы индивидуальных мастерских к «объективному методу», который включал в себя создание общих курсов для обучающихся. С одной стороны, объективным методом удовлетворялась потребность в «наукообразном» обосновании живописи, примирялись производственные факультеты и живописный, ведь последнему лишь «временно» разрешалось сохранить индивидуальные мастерские, идея которых противоречила представлениям о коллективном характере труда. Также устанавливался паритет между художественными течениями, численное соотношение которых было отныне соблюдено.

Введение объективного метода стало продолжением, заложенных еще в XIX в., эгалитарных представлений художников о равенстве разных направлений и видов искусства [2]. Развитие данной тенденции продолжается и в послереволюционных дискуссиях, так, как было описано выше, и представительство в ИЗО НКП, и, как декларировалось в ходе конференции, преподавательский состав мастерских должны были формироваться с учетом интересов всех течений. Следует выделить еще один аспект эгалитарных ценностей – доступность публике, обращение к широким массам. Одним из тех, кто обращался к этому вопросу в «капиталистическом» мире стал философ Х. Ортега-и-Гассета с работой «Дегуманизация искусства» (1925 г.). Он видел в феномене нового искусства общность художественного чувства [3], т.е. течения современного ему искусства ставили разные задачи, избирали разные изобразительные средства, но при этом, на подсознательном уровне, они все вели к одинаковым

[1] Там же. Л. 122.

[2] *Янковская Г.А.* Иллюзии и корпоративные интересы арт-сообщества в зеркале съездов российских художников имперской и советской эпох (1894–1957 гг.) // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 120.

[3] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. С. 89.

социологическим последствиям. Поскольку представители нового искусства подсознательно отделялись от основной массы населения, изобретали новый язык творчества, они разделяли зрителей на два класса: тех, кто понимает (элита) и остальных, которые искусство постичь не способны[1]. Именно в этом и состояло новаторство согласно Х. Ортега-и-Гассету, ведь искусство предыдущих эпох было понятно широкому зрителю[2]. Х. Ортега-и-Гассет был обеспокоен социальной ситуацией в Европе, в первую очередь, из-за захвата «массами» политического и общественного пространства. В новом искусстве, точнее в его «разделительном» свойстве, он видел спасение Европы[3]. Данная концепция вполне могла бы претендовать на объяснительную модель новаторских течений изобразительного искусства в капиталистическом, «буржуазном» обществе, но совершенно не подходила художникам, существовавшим в социалистическом государстве. Несмотря на переход части сообщества к использованию более сложных концептуальных конструкций, художники должны были декларировать ориентацию на массовость, зачастую в формах агитации и пропаганды.

На конференции затрагивался такой актуальный вопрос, как соотношение искусства и политики. Наиболее яркий доклад на тему «Искусство и коммунизм» прозвучал из уст идеолога искусств О.М. Брика: «Вопрос этот стоит остро, так как с одной стороны художники жалуются, что политические организации заставляют их вместо занятий чистым искусством исполнять всевозможные плакаты и иллюстрации, с другой стороны партия неоднократно высказывала претензии на замкнутость художников, на их нежелание прийти партии на помощь.[4] […] И сейчас уже замечается сдвиг в идеологии художников, устанавливается тесная зависимость между искусством и общественно-политической жизнью страны. Но не следует упрощать этой зависимости, говоря, что художник, служивший в прежнее время буржуазии, теперь будет служить пролетариату – революция вообще уничтожила служение какой-либо группе. Как ни странно, многие

[1] Там же. С. 94.
[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М., 2002. С. 216.
[3] Там же. С. 217.
[4] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 19.

художники именно таким образом понимают эту зависимость – они стали “служить пролетариату”, снабжая свои старые рисунки, означавшие “бой русских с немцами”, названием “бой красноармейцев с белогвардейцами”. Но такое служение пролетариату является только использованием момента, могущим дискредитировать искусство. Очередная задача состоит в том, чтобы воспитать сознание художника в духе нашего политического переворота, определив его отношение к остальным гражданам республики. […] Другими словами, мы должны иметь таких художников, которые, в силу коллективного принципа, будут творить еще одно общее анонимное дело»[1]. Данные тезисы должны были подчеркнуть противоречие коммунист-художник, и еще раз закрепить за последним статус буржуазного работника.

О.М. Брик, отношение которого к большевикам менялось от вынужденного сотрудничества ради сохранения ценностей искусства в 1917 г. до поддержки политического курса и плотной связи искусства и партии, указывал в докладе на потребность нового политического строя в художниках, как агитационном инструментарии, что вызывало недовольство со стороны преподавательского состава ВХУТЕМАСа. В то же время, многие художники приняли Революцию 1917 г., как смену визуальной символики и общественной ориентации (стали служить не аристократии, а пролетариату), что, по мнению О.М. Брика, приводило лишь к упрощению ситуации и дискредитации искусства. Однако единственный пункт доклада, который вызвал на конференции прения среди художников – это коллективный труд: «На вопрос тов. Франкетти о том, поглотит ли коллективный труд индивидуальность художника, тов. Брик отвечает, что надо разделять два различных по существу понятия: индивидуальность и индивидуализм. В коллективе каждый индивидуум имеет свою ценность, но это не значит, что его труд индивидуалистичен, ибо он будет носить в себе отпечаток всего коллектива. […] Возражая докладчику тов. Рождественский протестует против идеи коллективного творчества. Односторонний и узкий отпечаток коллектива не даст в

[1] Там же. Л. 20

будущем культуры и закрепостит искусство. […] Тов. Нюренберг указывает, что тов. Брик, говоривший о коллективизме, не дал широких обоснований этого понятия. Могучим фактором нашей жизни является борьба между обществом и личностью, она есть и будет всегда. Если тов. Брик понимает под коллективным творчеством полное поглощение личности коллективом, то положение становится безысходным»[1]. Большинство художников, принимавших участие в конференции, были представителями новаторских течений, но все же не могли принять понятия коллективного труда. Художественные коммуны, образовавшиеся после 1917 г., результатов не принесли и были упразднены. Следует отметить, что концепция коллективного труда наиболее успешно была реализована К.С. Малевичем и его учениками в рамках УНОВИСа, где художники подписывались названием объединения.

Наиболее принципиальное положение о соотношении искусства и политики было высказано в конце прений, и не вызвало ответной реакции со стороны участников конференции: «Тов. Брик не может согласиться с мнением тов. Нюренберга, утверждающего, что государство не должно вмешиваться в искусство, раз самое открытие и содержание художественных школ лежит на обязанности государства» [2] . В данном фрагменте раскрывается эволюция представлений о новой власти в сообществе художников от 1917 г. к 1920 г. После октября 1917 г., когда в органы по руководству культурой были приглашены профессиональные художники, а художественные учебные заведения, согласно положению, получали право сами руководить учебным процессом, государство виделось неким посредником, который передает управление в руки сообщества. При этом те конкретные лица, которые занимали посты, не вызывали всеобщего одобрения или однозначной консолидации вокруг фигуры назначенного лидера. Однако, если отдел ИЗО НКП являлся государственным органом и выступал носителем как ресурсов, так и полномочий, то мастерские являлись учреждением

[1] Там же. Л. 21–22.
[2] Там же. Л. 23.

автономным. В речи О.М. Брика государство выступает уже как самостоятельная сила, которая выделяет средства, а значит в праве диктовать условия.

Будущий ректор ВХУТЕМАСа Е.В. Равдель поднял вопрос о государственном обеспечении мастерских и выступил в защиту материального положения художественного образования: «Мы только что слышали, что нас будут удовлетворять пайком в последнюю очередь. Можно и вообще не верить в раздачу этого пайка, но нам следует говорить с принципиальной точки зрения. Наркомпрос очень часто подходит неправильно к такому вопросу. Художественные учебные заведения такие же высшие учебные заведения, как и другие, и мы должны сказать свое слово о том, что мы не должны получать буржуазного пайка. Мы работаем по 12 часов в сутки, и в силу этого мы должны быть причислены к первой очереди. Мы должны требовать равноправия художественного труда. Оказывается, мы художники нужны всем общественным организациям, только не Наркомпросу, это известно как в центре, так и на местах» [1]. Данный фрагмент выступления Е.В. Равделя демонстрирует, что художественные учебные заведения с точки зрения проводимой политики большевиков оказались на периферии системы высшего образования: «Тов. Равдель, останавливаясь на вопросе о том, что художников будут удовлетворять последним, т. н. тюремным пайком, высказывает неудовольствие по этому поводу. Можно даже не верить в то, что пайки высших категорий будут реализованы, но здесь важно разрешить вопрос с принципиальной точки зрения. То, что предлагается в докладе т. Брика совершенно неприемлемо. Нельзя же согласиться с тем, чтобы художники, работающие 12 часов в сутки, были приравнены к буржуазным элементам, пользующимся пайком третьей категории. Отдавая все свои силы на служение государству, они вправе требовать, чтобы государство обеспечило их в материальном отношении» [2]. Советская власть, несмотря на потребность в агитационной функции и характер труда художника (все же, работа руками), приравнивала художника к буржуазному элементу. Сказывался и тотальный недостаток ресурсов.

[1] Там же. Л. 83–84.
[2] Там же. Л. 91об.

Советская власть, выделявшая значительные для тяжелых экономических условий и ситуации Гражданской войны ресурсы на образовательную систему, менее всего была готова эти ресурсы распределять на сферу именно художественного образования, что, естественно, отражалось на настроениях художников, преподававших в мастерских. Об этом свидетельствует письмо группы художников – профессоров мастерских, обратившихся лично к В.И. Ленину по вопросу об академических пайках: «Несмотря на то, что профессора высших технических учебных заведений уже более года получают академический паек и, таким образом, поставлены в благоприятные условия работы и жизни, в Высших государственных технических мастерских такими пайками снабжены лишь 13 человек, а весь состав в количестве 19 профессоров, выполняющие однородную работу с лицами, удовлетворенными пайками, до сих пор остаются в исключительно катастрофическом материальном положении и, ведя ожесточенную борьбу за существование, должны принимать исполнение работ, не имеющих никакого отношения к мастерским. Такое положение нельзя признать не только нормальным, но следует считать недопустимым, так как это наносит несомненный и непоправимый ущерб проведению программы ВГХТ Мастерских. Исчерпав всевозможные средства и пути к удовлетворению многократных ходатайств, возбужденных в порядке постепенного оглашения перед отделом Изобразительных искусств Наркомпроса, Народным Комиссаром по Просвещению, получая в течение целого ряда месяцев всюду уверения, что пайки будут выданы в ближайшем будущем, и что задержка происходит то по одной, то по другой причине, Живописный факультет ВГХТ Мастерских в полном составе обращается к Вам с просьбой принять меры к облегчению положения тех профессоров, которые до сих пор, имея одинаковое право на получение пайка вместе с 13-ю остальными получающими по тому же факультету товарищами, остаются неудовлетворенными академическим пайком не взирая на то, что многие из них работают в Мастерских со времени их возникновения, т. е. с 1918 года и не получают совершенно никаких пайков. Всякое промедление с выдачей пайков отражается в высшей степени неблагоприятно на выполнении программы

Живописного факультета в успешном функционировании Мастерских и угрожает голодной смертью художникам, что уже имело место к покойному в высшей степени талантливому скульптору и живописцу П.И. Бромирскому [1] ». Данное ходатайство было подписано многими именитыми художниками: П.П. Кончаловским, И.И. Машковым, А.В. Лентуловым, А.А. Осмеркиным. Неизвестно, было ли данное письмо прочитано В.И. Лениным, по крайней мере, в фонде отсутствует ответное письмо. Художники-преподаватели в письме апеллировали к тому факту, что они являются частью академического сообщества, соответственно им полагаются соответствующие пайки. Кроме того, исправить проблемы с обеспечением отдельных художников пытался Д.П. Штеренберг как руководитель подсекции ИЗО. В феврале 1922 г. он пишет записку на имя председателя Художественной секции ГУСа П.С. Когана с просьбой помочь «в исправлении очень досадной несправедливости по отношению к одному из лучших и старейших работников (профессора) ВХУТЕМАСа тов. Машкова» [2] . Несправедливостью, о которой шла речь в записке, было отсутствие оплаты.

К 1921 г. конфликт между ректором Е.В. Равделем и профессорами Живописного факультета достиг своего пика. Основной его причиной конфликта стал тот факт, что первый ректор ВХУТЕМАСа отдал предпочтение архитектурному и производственным факультетам, и, если в случае с архитектурными факультетами это было привычно (архитектор имел более высокое социальное положение и больший доход), то в случае с производственным искусством вызывало неудовольствие. В рамках необъединенных I и II мастерских такого конфликта возникнуть не могло: Строгановское училище традиционно имело практическую (производственную) направленность, Московское училище живописи, ваяния и зодчества – живописную.

В октябре 1921 г. двадцать два именитых профессора Живописного факультета ВХУТЕМАСа объявили о своем уходе. Часть производственных факультетов поддержали Живописный факультет, о чем свидетельствует протокол

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 307. Л. 54–54об.
[2] РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Д. 146. Л. 1.

общего собрания Деревообделочного факультета ВХУТЕМАСа от 18 октября 1921 г.: «Общее собрание факультета находит программу удовлетворительной и приемлемой, но согласуясь с общим положением, создавшимся в связи с уходом 22 профессоров, присоединяется к предложению пересмотра общей схемы ВХУТЕМАС. После доклада представителей у наркома резолюция принята единогласно при 1-м воздержавшемся»[1]. Таким образом, будучи не противниками, а скорее выгодоприобретателями той политики, что проводилась ректором, состав Деревообделочного факультета поддержал коллег по ВХУТЕМАСу.

С Текстильным факультетом у Живописного произошел конфликт, вызванный оскорблением И.И. Машковым деятельности Текстильного факультета. Из протокола заседания совета Текстильного факультета от 19 октября 1921 г.: «Доклад С.В. Молчанова о вызове представителей мастерских на заседание к т. Луначарскому по вопросу, поставленному тт. Федоровским и Машковым, которые заявили, что деятельность, в частности, Текстильного факультета есть “фикция”, таковое обвинение было бездоказательно. На данном заседании у наркома обвинения по адресу Текстильного факультета не были поддержаны, и заседание носило характер личных счетов между художниками. Свое оскорбление Текстильного факультета представители Живописного факультета поставили в одно время с заявлением о катастрофическом положении мастерских в общем, а также и связали с протестами против назначенного мастерским ректора» [2]. Представители Текстильного факультета пытались лично проработать эту проблему с нанесшими оскорбления, однако у них ничего не вышло. Представитель Живописного факультета просто не явился на заседание по данному вопросу, несмотря на вручение под расписку декану Ф.Ф. Федоровскому особого приглашения, с просьбой дать объяснения по вопросу обвинения Текстильного факультета в бездеятельности в течении 1920 учебного года. Решение же по итогам

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 120. Л. 2.
[2] Там же. Д. 151. Л. 2.

этого заседания было вынесено следующее – считать обвинения голословными и перейти к очередным делам[1].

Вокруг конфликта в стенах ВХУТЕМАСа даже начал складываться художнический фольклор. В фонде И.И. Машкова Отдела рукописей Русского музея сохранилась пародия на «Двенадцать» А.А. Блока, посвященная событиям ВХУТЕМАСа в октябре-ноябре 1921 г.: «А у нас весь тринадцатый абзац / Переносится на дело… / Мы худкомы разнесем / Все дворцы искусств сожжём / Будут помнить долго наш/ Конструктивный Вхутемас».[2]

22 октября 1921 г. по предложению Д.П. Штеренберга была образована комиссия по решению конфликта. От Живописного и Скульптурного факультетов были избраны А.В. Лентулов, П.В. Кузнецов, Б.Д. Королев, А.Д. Древин, А.В. Шевченко, Р.Р. Фальк[3]. Согласно воспоминаниям В.И. Костина комиссия утвердила новый состав президиума Живописного факультета после отказа Ф.Ф. Федоровского от руководства факультетом. Деканом был утвержден А.В. Шевченко, а членами президиума – А.Д. Древин и Г.В. Федорова[4].

Комиссия не могла справиться с возложенной на нее функцией. 12 декабря 1921 г. А.В. Луначарскому поступило письмо от инициативной группы ВХУТЕМАСа: «В сентябре месяце этого года 22 лучших художника республики, как то: Коненков, Кончаловский, Кузнецов, Лентулов, Федоровский, Древин, Машков, Удальцова и т.д. подали протест против действия нынешнего ректора Равделя, не доверяя ему ведение школьной жизни, как не имеющему никакого художественного стажа, как человека ставшего на путь преследования личных интересов в делах школы (что видно из работ Коминтерну, организации промыслового кооператива и т.д.), а также организации заведомо неустойчивых программ, что привело мастерские к катастрофическому положению во всех отношениях. Несмотря на все протесты и указания в несоответствии Равделя с положением ректора, при поддержке ОХОБРа Главпрофобра, он все же был

[1] Там же. Л. 4.
[2] Русский музей. Отдел рукописей. Ф. 198. Д. 187. Л. 6.
[3] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 371. Л. 128.
[4] *Костин В.И.* Главы из воспоминаний // Наедине с совестью. М., 2002. С. 148.

оставлен в занимаемой должности. […] Тем более, что данная личность, после сделанного на чистке партии отвода, удалена из членов РКП с утверждением лишь в кандидатах, на что сделан вторичный отвод в центральную комиссию. Целый же ряд обвинений и фактов, как, например, ревизия Рабкрина, приговор общественного дисциплинарного суда, материала по мистерии Буфф в цирке Соломонского, находящегося в данный момент в МЧК и ВЧК ставит его в положение обвиняемого в противогосударственных делах. Законное требование студенчества и профессуры, не нашедшего искренней оценки со стороны ОХОБРа, повлекло целый ряд действий, нарушающих внутренние права мастерских, так например: незаконные выборы в исполком студентов, несобирание деканских советов, существование и действие несуществующего правления […] давление на протестующее студенчество со стороны мандатной комиссии […] 1) Поддержать наш протест против назначения кандидатуры Равделя, а также против действия ОХОБРа в лице Штеренберга. 2) Оказать мерное содействие в восстановлении данных нам по инструкции и использовании художественных начал в области художественно-технического производства, в защите от использования ее для кустарного производства и мелкого производства кооперативного характера»[1]. Данное письмо свидетельствует, что конфликт, первоначально порожденный слиянием двух весьма различных по направлениям учебных заведений и политикой первого ректора Е.В. Равделя, перетек в противостояние преподавательского состава ВХУТЕМАСа (в первую очередь, лучших профессоров Живописного факультета) с контролирующим государственным органом – Главпрофобром в лице Д.П. Штеренберга, не сумевшего занять твердой позиции в вопросе о снятии ректора. Однако в данном письме отчетливо прослеживается привлечение партийных и государственных органов за пределами сообщества для решения конфликта. В то же время, данное обращение не укладывается в рамки патрон-клиентских отношений.

[1] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 371. Л. 127–127об.

Искусствовед В.И. Костин, заставший, и лично знакомый со многими участниками тех событий, описывал эти события так, что Е.В. Равдель стремился снизить значение станкового искусства и Живописного факультета, что привело к конфликту такого масштаба, что 20 ноября 1921 г. он рассматривался специально созданной комиссией под председательством А.В. Луначарского. Кроме того, решение комиссии предусматривало частичный возврат к предыдущим образовательным формам, а именно предоставление профессорам индивидуальных мастерских станковой живописи и скульптуры, большей свободы в методах обучения молодых художников[1].

В предыдущей главе данной диссертационной работы приведено письмо 1921 г. группы художников «Мир искусства» к В.И. Ленину, в котором говорилось о засилье «левых» в изобразительном искусстве, о том, что они получили всю полноту власти, что негативно отразилось на состоянии художественных учебных заведений. Письмо не вызвало резонанса и не повлекло напрямую последствий ни для представителей новейших течений, ни для его авторов. В 1922 г. та же группа художников (И.И. Машков, К.А. Коровин и др.) выступили с предложением организации Московского общества художников. Обсуждался данный проект на заседании Научно-художественной секции ГУСа. Резко против него выступил Д.П. Штеренберг, аргументируя возражения следующим образом: «Что касается вопроса относительно того, что тут необходимо открыть какие-то клапаны, то эти клапаны открываются не раз для того, чтобы освободить производственное искусство от целого ряда разговоров. Для этого делается сейчас выделение определенной группы […] Позвольте поговорить начистоту. Если говорится о настроении государственном, что тут исключительно одно направление, то мы ведь не возражаем ни против каких обществ и ни против каких бы то ни было школ – сколько угодно, пожалуйста. Мы возражаем только против одного пункта, и этот пункт уже был формулирован в коллегии Главпрофобра: “Ходатайство группы художников о передаче им Строгановского училища”» [2]. Таким образом, одним из

[1] *Костин В.И.* Главы из воспоминаний // Наедине с совестью. М., 2002. С. 147.
[2] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 112. Л. 82–83.

программных положений общества было требование выделить из уже существующего ВХУТЕМАСа бывшее Строгановское училище и передать его во владение художникам из образуемого общества. На подобный шаг не могли пойти ни ГУС, ни Главпрофобр, поскольку возврат к Строгановскому училищу свидетельствовал бы о полной несостоятельности проводимой политики в 1917–1922 г., а также отвергал бы идею равноправия всех художественных течений, ведь одно из главных художественных училищ было бы отдано в руки одного общества. Коллегия Научно-художественной секции ГУСа, заслушав объяснение заведующего Главпрофобром, приняла решение отвергнуть мысль о передаче высших учебных заведений каким бы то ни было частным лицам[1].

К 1921 г. в системе Наркомпроса и Главпрофобра вырабатываются более ограничивающее механизмы регулирования жизни высших учебных заведений и студенчества. Не последнюю роль в этом сыграли ОПОРы, т.е. отделы профессионального образования рабочих при НК РКИ, которые инспектировали состояние (в том числе идеологическое) высших учебных заведений наряду с тем, как НК РКИ инспектировал отделы НКП в период реформы главных управлений. ОПОР Инспекции просвещения и пропаганды пришел к выводам, что Наркомпрос не встал на классовую точку зрения, а передал рычаги управления студенчеству, в том числе, в части распределения пособий, а организованные комиссии из коммунистов вызвали протест со стороны студентов, «в частности старост, пережитка, остающегося по сие время»[2].

В декабре 1921 г. во ВХУТЕМАСе начинает действовать т.н. мандатная комиссия. Задачей мандатной комиссии было очистить ряды студентов ВХУТЕМАСа от неуспевающих, нелояльных к советской власти и выходцев из «неправильных» социальных слоев. Деятельность Мандатной комиссии сразу же вызвала протест со стороны Живописного факультета. Из протоколов заседания мандатной комиссии от 12 декабря 1921 г.: «О бойкоте мандатной комиссии со стороны мастерской Осмеркина и о возможном бойкоте всего Живописного

[1] Там же. Л. 83.
[2] ГА РФ. Ф. 4085. Оп. 12а. Д. 9. Л. 15.

факультета, выдвигая мотивом бойкота неавторитетность лиц, и в частности, представителя МКРКП, как студента данных мастерских, придираясь к форме задаваемых вопросов. Постановили: объявить плакатом до сведения студентов мастерской Осмеркина, что, если они не явятся в означенные для проверки дни, то неявившиеся студенты означенной мастерской будут считаться автоматически выбывшими из ВХУТЕМАСа»[1]; «Довести до сведения студентов ВХУТЕМАСа, что Мандатная комиссия подходит к решению возложенных на нее задач ни к коем случае не вникая в дела ВХУТЕМАСа, а посему всякая провокация будет пресечена в корне, о бойкотирующих мастерских будет доведено до сведения Управления, о закрытии данных мастерских и комплектовании новых групп студентов»[2].

Комиссия постановила исключать не явившихся на проверку студентов[3]. Данное заявление, а также призыв являться в комиссию поддержал и Д.П. Штеренберг – под страхом исключения студентов и признанием любого студенческого протеста провокационным и контрреволюционным. Однако студенческое собрание от 14 декабря решило обратиться к Д.П. Штеренбергу с разъяснением о мотивах и основах протеста и отказа явки в мандатную комиссию. Студентами была принята резолюция, которой они доводили до сведения Д.П. Штеренберга, что настоящая функция мандатной комиссии стала им известна лишь из приказа руководителя подсекции ИЗО, т.е. пункты, интересующие комиссию, о социальном составе школы, работоспособности и посещаемости учащихся. Отказ мастерских от явки в мандатную комиссию являлся не следствием агитации отдельных лиц на основе провокации, а следствием тенденциозных действий этой комиссии, поскольку она, в составе двух лиц: Грушенко и Иванчука, принимавших участие в конфликте между Е.В. Равделем и Живописным факультетом, стала носить характер следственной комиссии по делу конфликта[4]. Соответственно, студенты-художники заявляли, что их не столько волнуют чистки,

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 69. Л. 5.
[2] Там же. Л. 6.
[3] Там же. Л. 7.
[4] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 371. Л. 132.

связанные с социальным происхождением, сколько, в условиях продолжавшего конфликта, предвзятая точка зрения членов мандатной комиссии.

После данного инцидента позиция Д.П. Штеренберга по отношению к протестующим смягчилась. Было дано новое распоряжение: на мандатную комиссию идти, но в случаях малейшего проявления тенденций коснуться конфликта на месте составлять протоколы и направлять их тройке[1]. По-видимому, был также изменен состав мандатной комиссии. 20 декабря в ее состав входили представитель от МГСПС (Мурштейн), от МКРКП (Грушенко) и от Управления ВХУТЕМАС (художник Г.Г. Клуцис). К 16 декабря 1921 г. инцидент с бойкотом был исчерпан, мастерские А.Д. Древина, Н.А. Удальцовой и А.А. Осмеркина отправились проходить мандатную комиссию[2]. Все же, деятельность мандатной комиссии носила неоднозначный характер, а ее решения впоследствии были пересмотрены. Так, в ходе ее деятельности, был исключен из ВХУТЕМАСа С.А. Лучишкин ввиду его социального происхождения[3], однако впоследствии ВХУТЕМАС он закончил и стал признанным советским художником. Тем самым Д.П. Штеренберг успешно выступил медиатором в инциденте, произошедшем между мандатной комиссией и студенчеством, но для урегулирования ситуации ему пришлось отчасти пожертвовать своими авторитетом как перед студенчеством, т.к. не выступил изначально их защитником, так и перед руководителями Наркомпроса, Главпрофобра и, тем более, ОПОРа НК РКИ, т.к. он пошел на поводу у студенчества.

Конфликт преподавательского состава с ректором Е.В. Равделем продолжался. Студенчество было активно включено в этот процесс. Согласно воспоминаниям студента ВХУТЕМАСа В.А. Рожкова, в начале 1922 г. проходил митинг с требованием сменить руководство, ему запомнился выступлением С.Б. Никритин, который сказал, что рыба начинает портиться с головы, а поэтому нужно убрать Е.В. Равделя, и ему горячо аплодировали[4]. Вероятнее всего,

[1] Там же. Л. 135.
[2] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 69. Л. 8.
[3] Там же. Л. 3.
[4] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 4. Д. 1190. Д. 5. Л. 5.

В.А. Рожков в данном эпизоде вспоминает собрание студентов ВХУТЕМАСа, происходившее 26 декабря 1921 г. На нем перед студентами выступал Д.П. Штеренберг и выдвигал возможные варианты нового состава правления. Он отмечал, что «ВХУТЕМАС к вопросу управления приравнивается к ВУЗу, но в некоторых частях, разным техникумам»[1]. Были оглашены списки кандидатов в правление. Первый список от исполкома учащихся рабфака и левой группы: Е.В. Равдель, В.Л. Храковский, Ф.Ф. Иванчук; второй список от большинства студентов: А.В. Щусев, А.В. Шевченко, М. Сапегин; третий список от левой инициативной группы: В.Е. Татлин, О.М. Брик, В.П. Беляев[2]. «Левая инициативная группа» – это самоназвание студентов, объединившихся по данному голосованию. Первый список повторял существовавшую администрацию ВХУТЕМАСа, второй состоял из именитого архитектора А.В. Щусева, также именитого и известного студентам художника и декана Живописного факультета А.В. Шевченко, и бывшего студента Строгановского училища, известного своей общественной активностью М. Сапегина. Третий список включал представителей левого искусства – художника В.Е. Татлина и искусствоведа О.М. Брика, В.П. Беляева – представителя от студенчества. Соответственно, в каждом из списков был обязательно художник и представитель студенчества.

На данном собрании студент С.Б. Никритин выступал от левой инициативной группы: «Никритин против первого списка. О Равделе не стоит говорить, он слишком известен, Храковский [хотя В.Л. Храковский учился в мастерской В.Е. Татлина] есть плод халтурной работы Равделя, могущий только ходить на задних лапах за Равделем. Иванчук честен, но не выявил себя как художник, хотя он принял участие в конфликте, но не имеет определённых отношений к школе, недостаточно смелый в своей работе. […] Никритин говорит за третий список: Брик представляет из себя определенную идеологическую фигуру, вокруг которой группировались левые поэты и художники. Брик идеолог

[1] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 371. Л. 142.
[2] Там же.

массового производства. Татлин выявил себя в искусстве. Беляев является защитником интересов учащихся»[1].

Интересно, что, формируя свой список кандидатов, левая инициативная группа студентов не опросила своих кандидатов об их согласии на выдвижение. Председательствовавший на заседании В.П. Беляев спросил у С.Б. Никритина давал ли О.М. Брик согласие на выдвижение в правление ВХУТЕМАСа и отметил, что он, В.П. Беляев, со своей стороны согласия не давал [2]. Результаты этого голосования были следующими: за первую группы – 238 голосов, за вторую – 420 голосов, за третью – всего 30 голосов[3].

Как отмечалось выше, в данный период вводилась система объективного метода преподавания. Студенты проходили основное отделение, после чего попадали в мастерскую избранного профессора. В марте 1922 г. со стороны студентов поступила просьба предоставить мастерскую Н.А. Певзнеру: «всегда со стороны Д.П. Штеренберга и (последнее время) Е.В. Равделя были обещания, что такая мастерская будет. Мы терпеливо ждали, т.к. большинство проходило основное отделение; теперь – вопрос этот не терпит больше отлагательств, во-первых, мы кончаем основное отделение, а специальной мастерской, являющейся прямым выходом объективных принципов основного отделения все еще нет; во-вторых – почти официально известно, что от левых мастеров будут представлены тов. Штеренберг и т. Удальцова. Тов. Певзнер является кандидатом с прошлого года, и отдать предпочтение перед ним тов. Удальцовой мы считаем несправедливым»[4]. Под данным обращением поставили подписи 25 художников, среди них были С.А. Лучишкин и А.А. Лабас. Из-за введенного ограничения по набору преподавателей в зависимости от направления (правые, центр, левые) мастерскую Певзнеру не предоставили, о чем он получил уведомление 19 октября 1922 г. за подписью Е.В. Равделя: «Правление Мастерских сообщает, что так как ни Живописный факультет, ни ИПО не находят возможным предоставить Вам

[1] Там же. Л. 142–142об.
[2] Там же. Л. 142об.
[3] Там же.
[4] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 190. Л. 1.

мастерскую, Правление в заседании 4 октября постановило в просьбе Вам отказать»[1]. В январе 1923 г. Н.А. Певзнер уехал в эмиграцию, больше в Россию он не возвращался.

Завершение конфликта произошло в 1923 г. Процесс смены руководства был длительным, утверждалось новое правление в том числе и партийными структурами. Ячейка РКП(б) ВХУТЕМАСа подчинялась бюро Сокольнического райкома РКП(б). Согласно протоколу от 5 февраля 1923 г. было вынесено решение: «О конструировании правления ВХУТЕМАС. Против намеченного списка ячейки в состав правления (2 коммуниста и 3 беспартийных) не возражать. Состав следующий: ректор – Лолейт, члены правления проф. Фаворский, проф. Докучаев, Кремлев и представитель рабфака»[2]. Главпрофобр внес в данное распределение свои коррективы, 5 апреля 1923 г. им был утвержден следующий список членов правления: В.А. Фаворский – ректор, А.Ф. Лолейт – проректор, Лебедев – член правления, А.В. Шевченко, Н.В. Докучаев[3]. Е.В. Равделя на посту ректора сменил В.А. Фаворский.

После смены правления ВХУТЕМАСа Е.В. Равдель решил выехать заграницу. Протестов со стороны нового правления не возникало, но Главпрофобр несколько раз отказывался давать Равделю право на выезд до полной сдачи дел: «На отношение от 03.05.1923 г. за № 20 ОХОБР Главпрофобра сообщает Правлению, что отпуск для поездки заграницу проф. Е.В. Равделю может быть разрешен лишь при условии полной сдачи проф. Равделем всех дел по должности ректора, а также принятия правлением имущества ВХУТЕМАСа»[4].

В 1923 г. группой преподавателей ВХУТЕМАСа было вновь составлено обращение к наркому Просвещения и Главпрофобру: «В течение трех лет студенты ВХУТЕМАСа подвергались самым разнообразным опытам обучения. Необдуманно пущенные в жизнь “дисциплины”, ставшие притчей во-языцех, искалечили не один десяток человек, и отняли лучшие годы жизни на

[1] Там же. Л. 2.
[2] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 292. Л. 80.
[3] Там же. Л. 125а.
[4] Там же. Л. 147.

аналитически-трюковые выявления, вместо систематического обучения. В настоящее время на рассмотрении Наркома находится проект нового опыта, с более широкой постановкой системы аналитического воспитания студентов всех факультетов в течении двух лет, который является крутым возвратом к ошибкам 1919 г. и в 1923 г. представляет чистый анахронизм, вполне изжитый. Мы, прошедшие все перипетии развития ВХУТЕМАСа и убедившиеся в губительности метода, отвлекающего ученика в сторону бесплодного псевдонаучного анализа отдельных моментов живописи, категорически отвергаем возможность воспитания сколько-нибудь квалифицированного художника в 2,5 года, остающиеся на долю специальных мастерских, после безжалостного коверкания ученика в течении двух лет основного отделения. Мы настойчиво просим воздержаться от утверждения проекта Правления ВХУТЕМАСа, в составлении которого профессора Живописного факультета участия не принимали, впредь до возвращения всей профессуры и установления живописной программы, по которой начаты были работы в прошлом году на основе изобразительно-реалистического метода изучения живописи»[1]. Подписались под данным обращением А.А. Осмеркин, Г.Ф. Федотов, Б.Д. Королев, А.В. Шевченко, А.В. Лентулов, В.В. Рождественский, Н.М. Чернышев, а также представитель академического крыла Д.Н. Кардовский и художник-реалист С.В. Герасимов[2]. Эта группа представляла собой художников разных направлений от новейшего изобразительного искусства, синтеза искусств («Живскульптарх» Б.Д. Королева) до академизма и нового реализма. При этом, практически все они за исключением Д.Н. Кардовского укладывались в рамки революционного поколения. Против кого же было направленно данное обращение? Ввиду того, что на протяжении 1921–1923 гг. представлялись разные списки правления ВХУТЕМАСа, списки проходили разные инстанции и, в результате, претерпевали изменения, на данный момент не представляется возможным доподлинно определить против какого состава правления выступала группа профессоров. Исходя из текста обращения, в котором мы видим обвинения в

[1] РГАЛИ. Ф. 2963. Оп. 1. Д. 141. Л. 2–2об.
[2] Там же. Л. 6об., 8, 8об.

необдуманном допущении в программу аналитических дисциплин, критика была направлена в адрес мастеров левого искусства, таких как К.С. Малевич, В.Е. Татлин, Л.С. Попова, А.М. Родченко и др. Кроме того, это выступление по сути было направлено против объективного метода, т.к. именно создание основного отделения и общей для студентов программы стало главной его реализацией. В 1923 г. группе художников новейших направлений (А.М. Родченко, А.М. Лавинскому, Л.А. Веснину, Л.С. Поповой) отказывают в организации мастерской на Живописном факультете. Согласно протоколу заседания предметной комиссии Живописного факультета от 19 октября 1923 г.: «Предметная комиссия Живописного факультета не имеет препятствий образования мастерской при каком-нибудь из факультетов кроме живописного. На Живописном факультете образование такой мастерской признает принципиально нежелательным»[1].

Представители предыдущего революционному поколению, а также по совместительству представители академических течений также принимали участие в установлении программы нового учебного заведения. Д.Н. Кардовский оставил воспоминания о периоде преподавания во ВХУТЕМАСе, где описал встречу с Д.П. Штеренбергом, который уговаривал его стать преподавателем во ВХУТЕМАСе. Д.Н. Кардовский согласился и перед началом учебного года оказался на совещании с некоторыми из преподавателей Живописного факультета для обсуждения программы. Среди коллег художник называет В.В. Кандинского, В.Д. Баранова-Россинэ, Н.А. Певзнера, Р.Р. Фалька и А.В. Шевченко. Характеристику он им дает крайне нелестную: «этих граждан надо было в три шеи гнать вон»[2], хотя отмечает, что он предложил им свою старую программу из Академии художеств, и они на нее согласились. Правда для Д.Н. Кардовского осталось непонятно, что именно «изобретатели живописи» вкладывали в те слова, что он произносил. В.И. Костин считал, что из-за академического метода преподавания к Д.Н. Кардовскому шло мало студентов, однако те, что шли – были

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 135. Л. 3об.
[2] *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960. С. 191.

преданны своему мастеру и составляли отдельную объединенную группу[1]. Многие студенты Д.Н. Кардовского вспоминали, что он был очень внимателен к своим ученикам и после выпуска, был готов дать рекомендацию и воспользоваться личными связями для помощи ученику.

Одним из таких преданных студентов Д.Н. Кардовского был В.А. Рожков, в 1921 г. он поступил на Графический факультет, а затем перешел в мастерскую к Д.Н. Кардовскому. В рукописи «Мое первое знакомство со ВХУТЕМАСом» он описывает конфликт, возникший в результате деятельности Мандатной комиссии между мастерской Д.Н. Кардовского и «левыми» (в этот раз в лице А.М. Родченко) в январе 1922 г.: «Комиссия пришла в мастерскую – мы выставили свои работы (рисунок, живопись, композиция). Пришедшие с иронией оглядели работы и вот один из них – Родченко, поднял с пола доску, которую мы подкладывали под подиум, с трафаретом на ней рюмки и, показывая на нее рукой, сказал нам “вот как надо работать”»[2]. Вскоре студенты мастерской узнали, что их всех исключили. Д.Н. Кардовский опротестовал решение комиссии и просил оставить 16 человек. В конце концов, все учащиеся были восстановлены.

В марте 1922 г. ввиду невозможности государством финансировать большую часть высших учебных заведений было введено положение о платном образовании: «Ввиду недостаточности материальных средств отпускаемых государством для поддержания нормального существования художественно-профессиональных учебных заведениях […] в области искусства и художественной промышленности допускается: а) взимание платы за право учения во всех художественно-профессиональных учебных заведениях, б) передача школ, снимаемых с государственного снабжения учреждениям, коллективам преподавателей или частным лицам, в) организация частных художественно-профессиональных учебных заведений. Перечисленные мероприятия осуществляются на основании следующей инструкции: Инструкция о введении платы за право учения в художественных профессиональных учебных заведениях, о порядке передачи

[1] *Костин В.И.* Главы из воспоминаний // Наедине с совестью. М., 2002. С. 155.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 4. Д. 1190. Д. 5. Л. 2об–3.

художественных профессиональных учебных заведений коллективам преподавателей и частным лицам и о порядке открытия «частных» художественных школ (инструкция согласована с Цекиспросом и утверждена Председателем Художественной секции ГУСа). […] общее число платных мест не должно превышать 40%» [1]. Таким образом, испытывающему постоянный недостаток финансирования и дефицит бюджета ВХУТЕМАСу предоставлялась возможность восполнить отсутствие материальных средств за счет платного образования, что согласовывалось с системой введённого НЭПа.

В 1923 г. во ВХУТЕМАСе начала работу мастерская Д.П. Штеренберга. Первоначально она открылась еще в 1922 г., о чем свидетельствует протокол заседания правления от 5 апреля 1922 г.: «Считать мастерскую проф. Д.П. Штеренберга открытой с 1 февраля с.г., с какового числа внести его в требовательные ведомости на жалованье» [2]. Однако из-за выставки советского искусства в Германии, одним из кураторов которой являлся Д.П. Штеренберг, свою фактическую работу она начала только в ноябре 1923 г. Распоряжение по ВХУТЕМАСу № 205 от 9 ноября 1923 г. гласит включить в требовательные ведомости на жалованье с 1 ноября 1923 г. профессора Д.П. Штеренберга, вступившего во исполнение своих обязанностей по возвращении из заграничной командировки[3].

В 1923 г. Д.П. Штеренберг, занимавший на тот момент пост руководителя подсекции ИЗО Научно-художественной секции ГУСа, осуществил попытку стать ректором ВХУТЕМАСа. Выписка из протокола заседания правления ВХУТЕМАСа от 23 ноября 1923 г. гласит: «Сообщение ректора по вопросу о возможности назначения в состав Правления т. Штеренберга на должность ректора. Ректор [Фаворский] доводит до сведения собравшихся, что в Главпрофобре не удовлетворились заявлением Правления и что при личном свидании с членом коллегии – Каменским и Зав. ОХОБРом Брюсовым ему, ректору, было указано на

[1] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 112. Л. 138.
[2] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 7. Л. 50.
[3] Там же. Д. 17. Л. 112.

желательность получить прямой ответ на вопрос считает ли правление приемлемой кандидатуру т. Штеренберга на должность ректора ВХУТЕМАСа, ввиду заявления Правления о необходимости пополнения его состава, в частности ректора, что он был бы не прочь сложить все свои обязанности, чтобы получить больше времени для чисто научной работы […] Постановили: а) Не имея ничего лично против т. Штеренберга, наоборот, признавая, что при других условиях он явился бы весьма желательным кандидатом на пост ректора ВХУТЕМАС, признать, при существующих обстоятельствах, его кандидатуру неприемлемой; б) Поручить ректору совместно с т. Докучаевым лично передать это постановление т. Каменскому через заведующего ОХОБРом, дать, в случае надобности, дополнительные разъяснения»[1]. Д.П. Штеренберг к 1923 г., с одной стороны, обладал значительными для сообщества рычагами власти – должностями руководителя подсекции ИЗО Научно-художественной секции ГУСа и Главпрофобра, с другой стороны, это влекло репутационные издержки – у представителей разных художественных направлений был накоплен багаж претензий. Учитывая накал борьбы между художественными направлениями внутри ВХУТЕМАСа, назначение Д.П. Штеренберга могло бы ввергнуть ВХУТЕМАС в новый конфликт.

Кандидатура художника-графика В.А. Фаворского была наиболее приемлемой для всех сторон: и для преподавательского состава, делившегося на левых/правых, живописцев/производственников, и для студенчества, и для партийных и государственных структур. На заседании правления ВХУТЕМАСа 5 декабря 1923 г. вопрос о смене ректора был закрыт: «Тов. Лебедев считает неправильным связывать вопрос о реорганизации ВХУТЕМАСа с личностью ректора, как это делается в настоящее время: вопрос должен быть поставлен объективно, независимо от возможных кандидатур на должность ректора. Поэтому он просит, независимо от того, какое вынесено решение по настоящему вопросу в настоящем заседании, дать ему выписку из журнала заседания Правления для

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 7. Л. 244.

представления в ЦК Всерабиса на предмет обсуждения вопроса»[1]. Акцент смещался со смены конкретного лица в правлении на необходимость реформы всей системы мастерских.

Важную роль во внутренней жизни ВХУТЕМАСа, коммуникативных практиках и творческом развитии профессоров и студентов сыграл Музей живописной культуры (МЖК). Идея сети подобных музеев новейшего искусства возникла в отделе ИЗО Наркомпроса еще в 1918 г. Воплотиться в первоначально задуманном масштабе ей было не суждено: недостаток материальных средств привел к тому, что возникшие в провинции музеи прекратили свою работу. Однако непрекращающийся интерес и признанная ценность произведений, выставлявшихся МЖК сохраняется сегодня и со стороны публики, и со стороны искусствоведов[2].

МЖК в Москве был основан в 1919 г. как показательно-педагогический музей современного искусства. Он располагался в старом особняке на Волхонке. Коллекция музея, состоящая почти исключительно из произведений современных художников, была приобретена закупочной комиссией Наркомпроса. Подобные музеи должны были стать частью образовательной системы и появляться при мастерских, чтобы студенты могли знакомиться с современной живописью. Так, в Петрограде были открыт МХК – Музей художественной культуры, выполнявший те же функции. Подавляющее большинство закупленных МЖК работ было выполнено художниками революционного поколения, встречаются более молодые художники – ученики Свободных мастерских, а также несколько представителей предыдущего поколения – С.В. Малютин, В.В. Кандинский, Д.А. Щербиновский, С.Д. Милорадович, В.В. Евреинов. Соответственно, МЖК закупал и картины реалистической направленности, в том числе, у художников-академистов. В июне 1921 г. музей был закрыт, а картины переданы на хранение в музейное бюро Наркомпроса. Осенью 1922 г. после переговоров с Литературно-художественным институтом музей снова был открыт на Поварской 52, но новых приобретений,

[1] Там же. Л. 259–259об.
[2] См.: Авангард. Список № 1: К 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019.

ввиду отсутствия средств, больше не было и пополнялся он лишь за счет обмена с другими музеями и из запасов Государственного фонда. До 1922 г. первым заведующим был В.В. Кандинский, затем А.М. Родченко.

С июля 1922 г. заведующим стал студент ВХУТЕМАСа двадцатилетний П.В. Вильямс. Именно при нем и была организована в 1922 г. выставка его же товарищей по ВХУТЕМАСу, близких ему по позициям в искусстве. Через год, в июле 1923 г., заведующим музеем стал скульптор Л.А. Вайнер, коммунист, работник отдела ИЗО НКП. П.В. Вильямс стал его заместителем. Вайнер добился перевода музея в помещение ВХУТЕМАСа на Рождественке 11. С этого момента МЖК фактически стал почти составной частью ВХУТЕМАСа и местом, где особенно часто встречались будущие члены ОСТа[1].

МЖК на первом этапе своего существования действительно закупал работы художников новейших живописных течений. В 1918–1919 гг., когда действовала Закупочная комиссия Наркомпроса, в списки художников, чьи работы будут приобретаться, попали К.С. Малевич, В.Е. Татлин, О.В. Розанова, Н.А. Удальцова, С.И. Дымшиц-Толстая, А.В. Шевченко и другие мастера новейшего искусства[2]. Обосновывался этот выбор тем, что ранее их работы музеями не закупались, однако это не могло не вызвать обиды у художников более умеренных течений, которые не получили соответствующей материальной поддержки в крайне тяжелый экономический период. С переездом музея во ВХУТЕМАС его функция изменилась: работы художников не закупались, но музей стал студенческой площадкой.

Студент Д.Н. Кардовского В.А. Рожков вспоминал МЖК и описывал свое отношение к музею, когда тот еще располагался на Волхонке: «Можно было думать, что в помощь этому был открыт музей “Живописной культуры”, расположенный напротив музея Изобразительных искусств. Местоположение музея выбрано было видно неспроста, вот, мол, где настоящее искусство. Главным козырем музея был Д.П. Штеренберг с его селедками, простоквашей, письмом,

[1] *Костин В.И.* ОСТ. Л., 1976. С. 21.
[2] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 14. Л. 205–205об.

Аниською[1] и т.д. […] Музей почти не посещался и прозвали его очень верно “Музей живописной халтуры”» [2]. В данном фрагменте В.А. Рожков также говорил о принижении русского искусства. Для него русская реалистическая живопись являлась воплощением не только вершины изобразительного искусства, но и национального духа, в то время как новейшая живопись, отрицавшая реализм, была не движением вперед, а предательством уже существовавшего и упрощением, «халтурой». Для студентов (последователей Д.Н. Кардовского) переезд МЖК в стены ВХУТЕМАСа являлся актом, порочащим русское искусство, и так отрывавшимся от национальных корней. Этому способствовало и личное отношение к представителям новейших течений Д.Н. Кардовского. Впоследствии московский МЖК постоянно подвергался нападкам со стороны части администрации ВХУТЕМАСа вплоть до его переезда в Третьяковскую галерею. На часть студентов, посещавших эти музеи, производило удручающее впечатление обстановка внутри. Например, петербуржский художник Н.В. Кузьмин вспоминал о жутком холоде в МХК и одинокую сторожиху с внешностью графини из «Пиковой дамы»[3].

Схожим целям, что и МЖК, служил Институт художественной культуры (ИНХУК). Он был организован в Москве в марте 1920 г. при отделе ИЗО Наркомпроса. ИНХУК был своеобразным дискуссионным клубом и теоретическим центром. В первый период он работал по предложенной В.В. Кандинским программе комплексного изучения художественного творчества. Первоначально в институте ставилась задача исследования формальных средств различных видов искусства (музыки, живописи, скульптуры и др.) и особенностей их воздействия на зрителя (программа В.В. Кандинского). В 1921 г. в ИНХУКе произошло размежевание между сторонниками этой формальной программы и теми, кто стремился применить в повседневной практической деятельности результаты экспериментов в области художественного творчества (напр., А.М. Родченко).

[1] Картина Д.П. Штеренберга «Аниська» была создана позднее, в 1926 г.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 4. Д. 1190. Д. 5. Л. 4об–5.
[3] *Кузьмин Н.В.* Давно и недавно. М., 1982. С. 263–264.

ВХУТЕМАС стал экспериментальной базой теоретических разработок ИНХУКа. Наряду с факультетами, разделявшими студентов по различным художественным профессиям, во ВХУТЕМАСе общие художественные пропедевтические дисциплины обязательно проходили все студенты на начальной стадии обучения. Эти дисциплины стали важнейшим элементом общей структуры ВХУТЕМАСа, который объединял и цементировал это уникальное художественное учебное заведение.

Хотя ИНХУК являлся детищем прежде всего профессуры ВХУТЕМАСа, но и среди студентов творческая активность бурлила. Для всех желающих студентов читали лекции самые разные деятели искусства, литературы и др., например Я.А. Тугенхольд, П.А. Флоренский, приходили О.М. Брик и Л.Ю. Брик, тоже проводили беседы, В.В. Каменский читал стихи, его бурно приветствовали, аплодисментами встречали В.В. Маяковского.

В декабре 1923 г. К.С. Малевич, работавший в тот период в петроградском Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК) и МХК, написал письмо следующего содержания А.В. Бакушинскому: «Дорогой Анатолий Васильевич! Посылаю Вам приказ в обмен на те материалы, которые Вы обещали мне прислать по академии художественных наук, я хочу знать, что там творится. Я пока что создаю в Петрограде Институт исследования течений художеств, считаю, что все мои подходы правильны, и что впервые зарождается действительно наука о художествах. Музей художественной культуры стал материалом для института. Петроградский музей развернулся теперь в отдел научного института. Я слыхал, что Вы участвуете в разгромлении “левых” течений, и не верю этому. Подождите с разгромом, авось я чего-нибудь сделаю для той же академии художественных наук. У Вас нет в Москве людей, и все сваливаете в одну кучу, и потом выбрасываете. Научный подход к делу может поставить всех отношение к тому или другому явлению одинаково: я достигну этого, я работаю над этим вопросом. Я скоро посылаю Родионову доклад о Музее художественной культуры и институте исследований через М.П. Кристи. Вас же прошу о поддержке у Родионова создающегося института. Теперь же нужна и реформа московского Музея

художественной культуры»[1]. В письме К.С. Малевич достаточно неформально и приязненно обращается к А.В. Бакушинскому, хотя последний, будучи искусствоведом, больше концентрировался на народных промыслах, не декларировал публично свою приверженность или лояльность супрематизму К.С. Малевича. Художник аргументирует превосходство своего музея перед московским акцентируя внимание на научном подходе. Кроме того, он действует в обход подсекции ИЗО и избегает взаимодействия с Д.П. Штеренбергом, предпочитая ему революционных и государственных деятелей за пределами сообщества художников.

В период 1920–1923 гг. ячейка РКП(б) продолжала отстаивать интересы студенчества ВХУТЕМАСа. В 1920 г. эти функция ячейка еще делила с исполкомом подмастерьев, который вероятно был промежуточным звеном между старостатом и ячейкой. Перед началом учебного года исполком обратился к Е.В. Равделю с протестом против систематического обхода представителей учащихся при выработке программы и требованием срочного включения представителей во все созываемые советы ввиду того, что согласно общим положениям о ВУЗах представители учащихся должны входить в административно-учебные советы в половинном количестве и без участия их никакие советы не могут считаться правомочными и постановления их для учащихся необязательны. Исполком назначил трехдневный срок для предоставления информации о заседаниях и числе участников[2]. Срок не был выдержан, но норма о представительстве (один человек от факультета на деканский совет, один человек от отделения на факультетский совет) была закреплена 1 ноября 1920 г.[3]

Ввиду повышенного внимания к высшей школе после 1920 г., обвинениях в антисоветской деятельности, в том числе, со стороны ОПОРа[4], студенческое самоуправление переходило от дореволюционных форм (старостат) в партийные

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 15. Д. 1550. Л. 1.
[2] ГА РФ. Ф. 4085. Оп. 12а. Д. 46. Л. 15.
[3] Там же. Л. 15об.
[4] Там же. Д. 9. Л. 45.

органы (ячейка РКП(б)). Однако во ВХУТЕМАСе ячейка продолжала в данный период ориентироваться скорее на студенческие потребности, нежели идеологические задачи. В 1922 г. произошло противоречие с Рабфаком ВХУТЕМАСа в вопросе об общежитии. Рабфак пытался занять помещение студенческих общежитий по адресу ул. Мясницкая, 21. На заседании бюро ячейки 15 июня 1922 г. студенческое общежитие было объявлено завоеванием революции: «Общежитие, являясь завоеванием революции, не может быть отнято у студенчества, а потому и перевод их в помещение аудитории Рабфака, где отсутствуют удобства (газ, уборная), имеющиеся в квартирах занимаемых ими сейчас, неприемлемы […] Создать выборный от студенчества орган по управлению и урегулированию интересов студенчества в общежитии»[1]. И общежитие удалось отстоять.

Ячейка пыталась вести клубную работу, согласно программе Н.К. Крупской[2]. В октябре 1923 г. «Ячейки РКП(б) и РЛКСМ ВХУТЕМАСа доводят до сведения правления, что никакая культурно-просветительская работа не может быть развернута без клуба, а такового во ВХУТЕМАСе нет до сих пор. Пора раз и навсегда уяснить важность клубной работы во ВХУТЕМАСе с общественно-политической точки зрения. Такая работа, в конце концов, окажет весьма большое влияние на устойчивость ВХУТЕМАСа как художественного ВУЗа в политическом (партийном) и советском порядке»[3]. Для организации клубной работы ячейке требовалось помещение, и она просила администрацию предоставить помещение, занимаемое канцелярией. Однако этого, по-видимому, не произошло.

Студентов ВХУТЕМАСа, так же, как и преподавателей, в партию вступало крайне мало. Пополнение ячейки происходило во многом за счет студентов, которые были партийными и возвращались после Гражданской войны (например, А.А. Вольтер), командировались партийными и государственными структурами на

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 438. Л. 9.
[2] Напр.: *Крупская Н.К.* Педагогические сочинения: в 11 т. Т. 8: Библиотечное дело; Избы-читальни; Клубные учреждения; Музеи. М., 1960.
[3] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 438. Л. 15.

обучение и некоторых представителей рабфака. Одним из активных членов ячейки РКП(б) была В.А. Арманд, дочь И.Ф. Арманд.

В данный период вводится обязательное политическое, идеологическое образование, которое коснулось и художественных высших учебных заведений. Согласно постановлению СНК от 4 марта 1921 г. в учебную программу ВХУТЕМАСа (как и других высших учебных заведений) вводились т.н. общественные науки: 1. Исторический материализм (философия диалектического материализма, учение Маркса об историческом развитии) – 1 триместр по 1 часу в неделю. 2. Капитализм и пролетарская революция (характеристика капитализма, противоречия капитализма, борьба классов и капиталистическое общество, империализм и крах капитализма, пролетарская революция и диктатура. Социал-демократия и ее течения. Коммунизм) – 1 триместр по 2 часа в неделю. 3. Политический строй и социальные задачи РСФСР (Октябрьский переворот и его причины, Конституция РСФСР. Внутренние сношения и международное положение РСФСР. Внутренние и международные задачи РСФСР) – 1 триместр по 1 часу в неделю[1]. Преподаватели по данным предметам назначались партийными структурами.

Основные задачи ячейки РКП(б) были сформулированы присланным на заседание ячейки во ВХУТЕМАС партийным деятелем Подольским 9 октября 1921 г. в докладе «Работа Комячейки в ВУЗе»: «1. Высшая школа в продолжение трех лет совершенно незатронутая революцией, пронесла через огонь гражданской войны старые академические традиции, старые уставы и старых профессоров. Партия, отвлеченная почти полностью на фронт, не имела времени заняться подготовкой вопросов, связанных с Высшей школой и высшим образованием. […] 3. Волею победившего пролетариата студенты были снова возвращены в стены В.Ш. Соотношение почти не изменилось: громадное большинство – “старые студенты” – активные или пассивные противники Советской власти и партии, с одной стороны, а с другой малочисленные комячейки и фактически изолированные

[1] Там же. Д. 28. Л. 103.

от В.Ш. рабфаки. 4. Если к вышеуказанному прибавить, 1) что профессура почти поголовно отрицательно относилась к реформам, которые пытался проводить Главпрофобр и 2) что и сам Главпрофобр не был достаточно организован и силен, то мы получим полное представление той обстановки, в которой протекала работа в предыдущий академический год. Неумение быстро приспособиться к совершенно новой среде и новым условиям работы, неумение правильно разграничить работу партийную от личной академической, враждебное, по вполне понятным причинам, отношение к студенчеству и старой профессуре и послужило причиной той политики, которая ознаменовалась сперва, как «диктатура ячейки» и упразднение всех студенческих организаций, а потом как старая борьба между ячейкой и рабфаком с одной стороны, профессурой и студенчеством с другой (забастовка профессуры Московского высшего технического училища). […] 7. При безусловном сохранении принципов ПРОЛЕТАРСКОЙ ДИКТАТУРЫ в стенах В.Ш., методы работы по перевоспитанию студенческих масс должны вытекать из изменившейся экономической политики Советской власти, партии и постепенно изменяющегося социально-политического состава студенчества. Вдумчивым отношением к деловой работе комячейки должны завоевывать все академические, кооперативные и контрольно-хозяйственные органы студенчества. […] Для обсуждения вопросов, указанных выше, для выборов общегородского Бюро и для заслушивания отчета Бюро, созывается конференция представителей от всех Комячеек ВУЗ. […] Бюро избирается на конференции в количестве 3–5 человек сроком на шесть месяцев. В состав Бюро входят обязательно один студент Рабфака и один студент Высшей Партшколы […] Членами Бюро могут быть только члены РКП с двухгодовым стажем. В случае возникновения местного конфликта профессуры с ячейками Бюро не разрешает его самостоятельно, а лишь всесторонне выясняет и передает его со своим заключением на разрешение Главпрофобра или органа его заменяющего. […] Бюро работает подотчетно руководящему парткому на правах фракции»[1]. Как видно из текста, данный доклад

[1] Там же. Д. 438. Л. 4–5об.

был универсальным и ориентирован на все высшие учебные заведения. Ввиду этого не все его положения распространяемы на ВХУТЕМАС. Однако очевидно, что провозглашалась более тщательная работа ячейками, внимание к их личному составу, а также связка с Главпрофобром.

Ввиду проводившейся инспекции в 1920–1922 гг. со стороны НК РКИ и ЦСУ сохранились статистические данные, отображающие финансовую и кадровую ситуацию с региональными мастерскими. Как было отмечено в предыдущей главе, отелом ИЗО НКП командировались сотрудники, которые чаще всего сочетали в себе функции руководителя секции ИЗО и Свободных мастерских (обычно преобразованных из существовавшего художественного учебного заведения), что иногда приводило к конфликтам между местными художниками и присланными из центра. Подобная ситуация произошла в 1921 г. в костромских Свободных мастерских между командированным ИЗО НКП Н.Н. Купреяновым и местным художником Н.П. Шлейном. Н.Н. Купреянов докладывал в центр, что по приезде в Кострому обнаружил полное отсутствие информации о новейших направлениях в изобразительном искусстве, необходимого для обучения оборудования. Согласно отчету, он восполнил данный пробелы, а также подготовил к открытию МЖК при мастерских[1]. Н.П. Шлейн, получивший художественное образование в МУЖВЗ и Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств, вместе со своими учениками написал запрос в НКП (не Д.П. Штеренбергу, а Е.А. Литкенсу) с просьбой отстранить Н.Н. Купреянова, т.к. слишком «левый», вмешивается в учебный процесс, снял занятия по гипсовой натуре и т.п. Е.А. Литкенс спустил принятие решения на А.В. Луначарского, а А.В. Луначарский – на центральный и петроградский отдел ИЗО, который постановил сохранить должность Н.Н. Купреянову[2]. Подобный инцидент скорее исключение и свидетельствует о сильном и сложившемся местном сообществе художников с авторитетным лидером. Н.П. Шлейн был не готов уступать или

[1] ГА РФ. Ф. А1565. Оп. 9. Д. 39. Л. 37–39.
[2] Там же. Л. 41, 45.

отдавать управление учебным заведением в руки пришлого художника, который, ко всему прочему, был еще и моложе его на 21 год.

На протяжении 1920–1921 гг. региональные мастерские направляли отчеты в Главпрофобр и запрашивали сметы на содержание. Например, ГХМ в Уфе запросили 395.210 руб. на полгода[1], ГХМ в Твери на январь-март 1920 г. – 114.780 руб.[2], Петрозаводские художественно-производственные мастерские на 1921 г. – 2.664.187 руб.[3] и т.д. Однако это были суммы запрашиваемые, а не те, что фактически получались на содержание мастерских. Деньги поступали нерегулярно, Витебские мастерские получили, например, только половину от указанного в смете за 1920 г.[4] При этом до 1920 г. многие региональные мастерские существовали за счет средств Губоно[5]. В Тамбове нехватка средств привела к четырехмесячной невыплате зарплаты сотрудникам[6].

В этот период проводилась перепись учащихся высших художественных заведений. Ее результаты позволяют оценить масштабы развернутой системы художественных мастерских, а также соотношение преподавательского состава и студенчества. Статистические данные приведены в таблице № 13 (фрагмент переписи высших учебных заведений):

Таблица № 13. Высшие художественные учебные заведения на февраль 1922 г. (по данным Главпрофобра)

Губернии и названия учебных заведения	Местоположение	Преподаватели	Учащиеся
Витебская			
Художественно-промышленный институт	г. Витебск	7	125
Екатеринбургская			
Художественно-практический институт	г. Екатеринбург	18	100

[1] Там же. Д. 3. Л. 19.
[2] Там же. Д. 63. Л. 2.
[3] Там же. Д. 53. Л. 123об.
[4] Там же. Д. 32. Л. 12.
[5] Там же. Д. 5. Л. 24.
[6] Там же. Д. 62. Л. 15.

Московская			
Высшие художественно-технические мастерские	г. Москва	180	1900
Московская школа при 3 [студ. Худ.]		15	80
Петроградская			
Практический художественный институт (бывш. Академия художеств)	г. Петроград	120	600[1]
Сибирь			
Омская			
Художественный практический институт	г. Омск	9	153
Автономная Татарская республика			
Художественный практический институт	г. Казань	53	205

Источник: РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 17. Д. 359. Л. 10об.

Данные по другим губерниям включают также количество и половой состав преподавателей и учеников высших учебных художественных учреждений (на 1 января 1922 г.):

- Самарская губерния: Учебно-художественный техникум (основан в 1921 г.) преподавателей: м.п. – 11; ж.п. – 11; итого – 22; учащихся – м.п. – 54; ж.п. – 151, итого – 205[2];
- Тула: Художественный техникум (основан в 1921 г.); преподавателей: м.п.– 4, ж.п. – 2, итого – 6; учащихся – м.п. – 55; ж.п. – 30; итого – 85[3]
- Уфимская губерния: Высшая художественная мастерская (основана в 1919 г.); преподавателей: м.п. – 6; ж.п. – 0; итого – 6; учащихся – м.п. – 62; ж.п. – 18; итого – 80[4]

[1] РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 17. Д. 359. Л. 10.
[2] Там же. Д. 358. Л. 10.
[3] Там же. Л. 43об.
[4] Там же. Л. 44.

- Вологодская губерния: Государственный художественный техникум – преподавателей: м.п. – 7; ж.п. – 1; всего – 8; учащихся м.п. – 58; ж.п. – 22; итого – 80[1]
- Витебская: Высшие художественно-технические мастерские (основаны в 1918 г.); преподавателей: м.п. – 4, ж.п. – 2, итого – 6; учащихся м.п. – 85, ж.п. – 20, итого – 105[2]

Далее данные на 1 января 1921 г.:

- Астраханская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: 7, учащиеся – 80
- Витебская: Высшие художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 2, ж.п. – 2, итого – 4; учащиеся м.п. – 86, ж.п. – 35, итого 121
- Вологодская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: 13, учащиеся – 65
- Воронежская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 10, ж.п. – 0, итого – 10; учащиеся м.п. – 83, ж.п. – 84, итого 167[3]
- Москва: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 152, ж.п. – 13, итого – 165; учащиеся м.п. – 853, ж.п. – 817, итого 1670[4]
- Иваново–вознесенская губерния: Государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 6, ж – 0, итого – 6; учащиеся м – 52, ж – 10, итого 62
- Костромская губерния: Государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 5, ж.п. – 0, итого – 5; учащиеся м.п. – 80, ж.п. – 46, итого – 126[5]

[1] Там же. Л. 40.
[2] Там же. Л. 46об.
[3] Там же. Д. 66. Л. 61.
[4] Там же. Л. 63.
[5] Там же. Л. 64.

- Вятская губерния: Высшие художественно-промышленные мастерские – преподаватели: м.п. – 16, ж.п. – 7, итого – 23; учащиеся м.п. – 76, ж.п. – 87, итого 163
- Екатеринбургская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 7, ж.п. – 0, итого – 7; учащиеся м.п. – 41, ж.п. – 22, итого 63[1]
- Пензенская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 11, ж.п. – 1, итого – 12; учащиеся м.п. – 84, ж.п. – 32, итого 116
- Пермская губерния: Художественно–промышленные мастерские – преподаватели: м.п. – 11, ж.п. – 1, итого – 12; учащиеся м.п. – 70, ж.п. – 44, итого 114[2]
- Петроград: Государственные свободные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 35, ж.п. – 0, итого – 35; учащиеся м.п. – 315, ж.п. – 236, итого 551[3]
- Омская губерния: Художественно–промышленный институт – преподаватели: 30, учащиеся – 242
- (Татарская) Казань: Высшие государственные художественные мастерские– преподаватели: 59; учащиеся: 245[4]
- Тульская губерния: Высшие государственные художественные мастерские– преподаватели: 4; учащиеся: 154
- Ярославская губерния: Государственные ударные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 29, ж.п. – 4, итого 33; учащиеся м.п. – 75, ж.п. – 23, итого 98

[1] Там же. Л. 65.
[2] Там же. Л. 66.
[3] Там же. Л. 67.
[4] Там же. Л. 68.

- Северный Кавказ, Кубанско-Черноморская губ, г. Екатеринодар: Государственные художественные мастерские – преподаватели: м.п. – 6, ж.п. – 0, итого – 6; учащиеся м.п. – 56, ж.п. – 14, итого – 70[1]
- Тамбовская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: 29; учащиеся 550
- Тверская губерния: Высшие государственные художественные мастерские – преподаватели: 4; учащиеся 50[2]
- Саратовская: Высшие первые государственные мастерские – учащиеся – 200[3]

Объединяя данные из таблицы № 13 и приведенного выше списка, учитывая учеников и преподавателей художественных, художественно-промышленных и художественно-практических мастерских, т.е. тех, которые объединяли в себе художников, исключая данные по Москве и Петрограду, получается, что в среднем на одного преподавателя приходилось девять студентов. В московских мастерских показатель был один преподаватель на десять студентов, в Петрограде – на без малого восемь студентов. Почти во всех, приведенных по губерниям, училищах количество преподавателей-мужчин значительно превышает количество преподавателей-женщин, кроме Самарской губернии, где было 11 мужчин и 11 женщин. Среди учащихся в большинстве губерний также преобладали мужчины, кроме Самарской, Воронежской и Вятской губерний. Учащихся женщин было всего на 22,61% меньше, чем учащихся мужчин, в то время как, согласно всесоюзной городской переписи 1923 г., женщин-художниц было на 83,02% меньше, чем мужчин-художников.

Второй период существования ВХУТЕМАСа – художественного образовательного учреждения нового типа – в 1920–1923 гг. характеризуется объединением живописных и производственных задач, что, с одной стороны, было попыткой преодолеть «буржуазность» художника и развитием тенденции

[1] Там же. Л. 69.
[2] Там же. Л. 70.
[3] Там же. Л. 71.

сообщества к эгалитарности как равенству художественных направлений, проявившимся, в том числе, в т.н. объективном методе преподавания. Подобное объединение привело к разрушению сложившейся иерархии различных видов изобразительного искусства, что вызвало негативную реакцию художников-живописцев и привело к масштабному конфликту с первым ректором Е.В. Равделем и последующей смене руководства. Кроме того, художники-преподаватели мастерских проявили неготовность выстраивать диалог с государственными органами через своего представителя – Д.П. Штеренберга, и обращались к другим представителям государственных структур с запросом на урегулирование конфликтов извне сообщества. Вокруг ВХУТЕМАСа была создана целая инфраструктура – это МЖК и ИНХУК, такая связка была направлена на погружение студенчества в современное изобразительное искусство. Соответственно, данные учреждения были направлены именно на развитие сообщества, а не привлечение массового зрителя к новейшему искусству. При этом, возросла регулирующая роль по отношению к высшей школе со стороны Главпрофобра, что сказалось на ВХУТЕМАСе в виде деятельности Мандатной комиссии и ОПОРа НК РКИ. Художники-учащиеся пытались противостоять ее деятельности, концентрируясь на разногласиях в сообществе, проходящих по художественным направлениям, однако они проявили готовность выстраивать диалог с Д.П. Штеренбергом и делегировать ему функцию посредника между сообществом и государственной властью. Можно заключить, что, сохранявшие в период Российской империи МУЖВЗ и Строгановское училище, на данном этапе утратили свою автономность и стали частью советской государственной системы.

3.3. Высшее художественное образование в контексте формирования новой культурной политики. 1924–1927 гг.

Объединение I и II ГСХМ, создание ВХУТЕМАСа привело, с одной стороны, к образованию высшего художественного училища нового типа, в котором сочетались производственные и живописные факультеты, получили возможность развития новейшие изобразительные течения, а также теория синтеза искусств, в образовательный процесс включились лица, которые в дореволюционный период вряд ли могли рассчитывать на получение высшего образования. Но, с другой стороны, создание ВХУТЕМАСа привело к активизации конфликтов между представителями сообщества художников. Они открыто развивались в учебном заведении. Студенты, будучи еще не оформившимися художниками, вступали в борьбу. Более того, в этой борьбе, не имевшей под собой подлинно политических оснований, использовалась новая идеологическая терминология, что в условиях большевистского государства приводило к представлениям о «правильном» и «неправильном» искусстве. Отсутствие четкой организационной формы ВХУТЕМАСа, принципов взаимного сосуществования живописных и производственных факультетов привели к новому витку реформирования ВХУТЕМАСа. К 1924 г. система индивидуальных мастерских была уже отвергнута, но единая образовательная программа еще не была создана.

1924 г. – момент, когда система ВХУТЕМАСа («объективная») должна была обрести окончательную организационную форму. Исследователь жизни и творчества художника-графика и ректора В.А. Фаворского Ю.Я. Халаминский, который лично общался с художником и совместно с ним проводил работу над воспоминаниями, назвал июнь 1924 г. определением окончательной структуры и профессуры ВХУТЕМАСа[1]. Согласно утверждению известной исследовательницы отечественного авангарда и одной из родоначальниц изучения ВХУТЕМАСа

[1] *Халаминский Ю.Я.* Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964. С. 92.

Н.Л. Адаскиной именно с ректорством В.А. Фаворского связан наиболее полноценный и гармоничный период существования ВХУТЕМАСа[1].

Для выработки наполнения художественного образования в сложившейся структуре основного отделения и факультетов была проведена серия конференций по всем факультетам в 1923–1926 гг. Деканом основного отделения в 1923–1926 гг. был К.Н. Истомин. На заседании конференции по основному отделению были утверждены консервативные принципы образовательной программы. Основное отделение должны были проходить все студенты, поэтому на конференции было принято решение о введении унифицированной программы, подразумевавшей исключение различных художественных направлений или же ослабление их непосредственного влияния [2]. В данном положении содержалось отчасти опровержение принципа равенства всех художественных направлений. Единство программы не подразумевало баланса между различными художественными группами, а утверждало один единственный принцип: «Методом произведения программы по живописи является метод реалистический» [3]. Помимо реалистического метода за образовательный и профессиональный стандарт принимался коллективный метод.

В 1926 г. на конференции Живописного факультета, деканом которого в 1925–1927 гг. был Р.Р. Фальк, дискуссия о методе проходила значительно активнее, нежели на основном отделении. Более того, конференция стала закреплением тех процессов во ВХУТЕМАСе, которые происходили с 1923 г. Как сложившийся противник левых течений выступал И.И. Машков: «Товарищи, были прежде художественные школы, например Училище живописи, ваяния, и эти школы готовили мастеров, но необходимо, чтоб школа соответствовала духу современности. Поэтому надо было сначала разрушить старую школу. Потом был период Равделиады, Малевича и прочие эксперименты на спине студентов. Затея не удалась, и спекуляция – не производство. Были крайности, но они

[1] *Адаскина Н.Л.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. 2013–2023. URL: http://rusavangard.ru/online/history/vkhutemas–vkhutein/.
[2] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 53. Л. 3.
[3] Там же. Л. 8.

сглаживаются»[1]. Следует отметить, что в конце 1924 г. И.И. Машков вступил в АХРР, привлекая своих студентов к участию в жизни объединения[2]. В 1925 г. при АХРРе были организованы курсы, где И.И. Машков был единственным популярным у учеников преподавателем. Кроме того, И.И. Машков после вступления в АХРР начинает получать заказы от РККА и выстраивать прямое сотрудничество с новым заказчиком в лице государственных структур. Например, в июне 1926 художник получил письмо от помощника начальника Военно-санитарного управления РККА Н.А. Зеленова, в котором сообщалось, что данное управление охотно принимает предложение И.И. Машкова о создании ряда художественных памятников строительства и быта Красной Армии и предоставит ему и его помощнику помещение со всем необходимым, а также питание по себестоимости в Гурзуфском отделении Военно-курортной станции Крыма[3]. Подобное поведение художника вызвало протест у некоторых его учеников. А.А. Подымов-Верин написал письмо, отложившееся в фонде И.И. Машкова, где указал на нелестное отношение большинства учеников к АХРРу, однако отметил их первоначальное согласие присоединиться к ассоциации ввиду большого уважения и желания учиться именно у своего мастера. И.И. Машков, занятый делами объединения, фактически перепоручил своих учеников П.Ю. Киселису, который явно не имел того же авторитета. Часть молодых художников изменили свое отношение к сотрудничеству с ассоциацией, т.к. та обладала определенными материальными возможностями, но не все были согласны с таким положением дел[4]. Соответственно, к моменту проведения конференции на Живописном факультете И.И. Машков уже отстаивал позицию АХРР, который стремился значительно усилить собственное влияние во ВХУТЕМАСе, о чем далее будет сказано более подробно.

За метод, схожий с представленным на основном отделении, выступал на Живописном факультете студент ВХУТЕМАСа и член ячейки РКП(б)

[1] Там же. Л. 45.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 112. Д. 16. Л. 1.
[3] Там же. Д. 65. Л. 1.
[4] См.: Приложение № 4.

М.С. Вогман: «Считает здоровым явлением взятый курс на реализм. Товарищи профессора должны стремится к единству метода преподавания – если они будут тащить каждый в свою мастерскую-келью, “пещеру”, то они своей исторической задачи не выполнят. Нашими усилиями мы добились того, что профессора стали собираться и сговариваться, раньше же этого не было. Сейчас на факультете есть достаточно партийцев и общественно подготовленных товарищей, которые могут усилить работу, тогда же этого не было» [1]. Примечательно, что ранее, в 1922 г. он выступал за создание мастерской Н.А. Певзнера [2], художника, метод которого назвать реалистичным никак не получится. В 1920 г. он был еще беспартийным студентом станкового отделения Живописного факультета. М.С. Вогман к 1922 г. уже вел активную общественную (т.е. партийную) деятельность, организовывал и руководил работой по шефству ВХУТЕМАСа над Красной Армией, исполнял работу по представительству от шефкомиссии при гарнизонах Сокольнических казарм и принимал активное участие в руководстве всей работы по шефству[3]. К 1923 г. бывший беспартийный студент М.С. Вогман видел основным успехом и дальнейшей главной задачей регулирование профессорского взаимодействия со студенчеством, в первую очередь, его партийным активом. Также он еще раз проговорил изменения в представлении сообщества об эгалитарности, теперь представительство от разных художественных направлений признается вредным.

Парировал И.И. Машкову и М.С. Вогману Д.П. Штеренберг: «Крупных методических разногласий между профессорами нет. “Пещеры” потому, что за стенами ВУЗа идет жесткая теченческая борьба. Собрание студентов, на котором председательствовал партийный студент высказалось, что мастерская Штеренберга не нужна. Отношение студентов к профессуре недостаточно хорошее, при таком отношении профессура работать не может. Программа не точная и не определенная, но в этом году предметная комиссия станкового отдела ведет работу по ее уточнению. Относительно неприспособленности оканчивающих

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 53. Л. 50.
[2] Там же. Д. 190. Л. 1.
[3] Там же. Оп. 1. Д. 472. Л. 14.

в жизни – в этом вина Главпрофобра, который до сих пор не устроил места для последних»[1]. Д.П. Штеренберг акцентировал внимание на том, что действительной причиной недовольства студентов проводимой политикой в отношении ВХУТЕМАСа и художественного образования в целом – недостаток заказов и рабочих мест, которые мог получить выпускник. Отношения между профессорами и студентами выстраивались неравномерно – студенты, состоявшие в художественных объединениях ввиду личных качеств и/или художественных талантов, поддерживали своего мастера и получали возможность участвовать в выставках и продавать свои картины, другие же, будучи в тяжелом материальном положении, не видели перспективы. В условиях декларировавшихся равных возможностей данная ситуация вызывала недовольство. Ситуация усугублялась и резким взлетом количественного показателя сообщества художников. Как было отмечено ранее, численность учащихся только во ВХУТЕМАСе в 1922 г. составляла 1900 чел., а численность всего сообщества (т.е. профессиональных художников) составляла 3980 чел. При этом, это были люди в основном той возрастной группы, которая находилась в активной фазе и не предполагала уход из профессии в ближайшие 5–10 лет. Даже если предположить, что только 50% учащихся ВХУТЕМАСа думали становиться профессиональными художниками, а остальные – либо уже вошли в статистику переписи, либо предпочли иное профессиональное поле, то ожидаемое в 1924–1927 гг. увеличение сообщества составляло почти 24%, что способствовало увеличению конкуренции и размежеванию внутри сообщества.

Конфликт Живописного факультета с ректором Е.В. Равделем продемонстрировал студентам и представителям государственных органов, что художники различных направлений, например, А.В. Лентулов и Д.Н. Кардовский, способны взаимодействовать между собой, но не с некоторыми представителями новейших течений, в особенности конструктивистами. Поскольку задачей ячейки РКП(б), по мнению ее членов, была регуляция внутренней жизни ВХУТЕМАСа, то

[1] Там же. Д. 53. Л. 50.

для дальнейшего недопущения конфликтов следовало, согласно такой логике, исключить профессоров левых течений. В списки «левых» при этом попадал и Д.П. Штеренберг, который, безусловно, был представителем новейших течений в живописи, но не отличался художественным радикализмом К.С. Малевича или А.М. Родченко. Левые направления также имели своих последователей и среди студентов, но в ячейке РКП(б) к 1926 г. они либо изменили свои установки, либо их не демонстрировали. Конструктивисты, выступавшие против традиционной живописи и станковой картины, объединились вокруг журнала «ЛЕФ».

В журнале «ЛЕФ» еще в 1923 г. вышла статья под заголовком «Развал ВХУТЕМАСа: Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских»[1]. Она была составлена членами ИНХУКа (О.М. Брик, А.М. Родченко, А.М. Лавинский, Н.М. Тарабукин, В.Ф. Степанова, А.А. Веснин, А.В. Бабичев, Л.С. Попова, Г.А. Стенберг, В.А. Стенберг, К.К. Медунецкий). Основной причиной развала и отсутствия правильной идеологии в стенах учебного заведения авторы считали то, что «чистое» искусство довлеет над производственным. Одной из причин для публикации данной статьи стал отказ в предоставлении мастерам собственной мастерской на Живописном факультете. Одним из необходимых механизмов выхода из кризиса в статье называлось установление связи факультетов с партийными структурами, при этом партийные структуры во ВХУТЕМАСе уже существовали, а политпросвещенческие предметы уже читались, лекторы к которым назначались партией. Как показала конференция по факультетам 1923–1926 гг., именно партийные студенты выступали в этот период за реалистический метод. Правление ВХУТЕМАСа пыталось приструнить написавших статью, однако 6 февраля 1924 г. получило следующее сообщение за подписями А.А. Веснина, А.М. Лавинского, Л.С. Поповой и А.М. Родченко: «Нами получено предложение объяснить поводы подписания нами статьи “развал ВХУТЕМАСа” в № 4 ЛЕФа. В исполнении сего еще раз подтверждаем, все изложенное в этой статье, основано на тщательной проверке фактов. Что же

[1] Развал ВХУТЕМАСА: Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 4. С. 27–28.

касается нашего якобы нарушения “служебной дисциплины”, то нам неясно какую статью какого Кодекса законов СССР мы нарушили»[1]. Правление ВХУТЕМАСа сочло нарушением дисциплины вынос вопроса об образовательном процессе в публичное пространство, хотя обращение к государственным лицам и партийным структурам было уже закреплено коммуникативной практикой.

На конференции на Живописном факультете также поднимался вопрос идеологической составляющей деятельности художника. Художник-студент Мидский утверждал, что художник должен быть проводником идеологических ценностей для нужд советского общества, следовательно он должен знать особенности этого общества, поэтому необходимо социальное марксистское воспитание для студента-художника[2], которое уже проводилось. Следует отметить, что вопрос об агитационной составляющей работы художника поднимался множество раз, начиная с 1917 г., например, на Художественной конференции 1920 г., однако столь однозначная связка именно с марксизмом в большевистской интерпретации прозвучала в рамках сообщества впервые.

Кроме того, само название мастерских начинает подвергаться сомнению. В сентябре 1925 г. на заседании подсекции ИЗО ГУСа впервые обсуждался вопрос о переименовании ВХУТЕМАСа в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН). На тот момент В.А. Фаворский сумел отстоять существовавшее название: «Заслушав сообщение и соображения В.А. Фаворского, подсекция находит возможным присоединиться к точке зрения ВХУТЕМАСа об оставлении прежнего наименования ввиду того, что данное название вполне отвечает существу данной школы, которая за последнее время приобрела заслуженную известность»[3]. Мастерские – куда более знакомое и понятное название для представителя сообщества советских художников в этот период нежели институт. Однако оно подчеркивало связь с имперским периодом. В дореволюционной России, применительно к художественному образованию, применялись определения

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 86. Л. 28.
[2] Там же. Д. 53. Л. 43.
[3] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 119. Л. 46.

школы, мастерских, училища, но не института. Кроме того, мастерские акцентировали внимание на индивидуализированности образования, т.к. именно личность мастера определяла подход к обучению. Сами художники отмечали разницу в обеспечении между академическими работниками и художниками, которая была не в пользу последних, а название института могло бы сблизить эти две категории, тем более что оно больше укладывалось в советскую образовательную систему. Однако на данном этапе ректор и художники в подсекции ИЗО ГУСа решили сохранить название ВХУТЕМАСа.

В 1924–1926 гг. состоялось несколько отстранений профессоров Живописного факультета от занятий, спровоцированных деятельностью студентов. Первым из отстраненных стал известный российский художник А.В. Лентулов. На собрании предметной комиссии Живописного факультета 11 марта 1924 г. в присутствии представителей студенческой ячейки РКП(б) и старост от мастерских было решено отстранить А.В. Лентулова от преподавания на театрально-декоративном отделении Живописного факультета: «Фельдманом зачитывается протокол общего собрания студентов “ТЕО” от 27/12–22 г, о недоверии Лентулову, который не вел никакой работы по специальности, в то же время присваивая себе результаты индивид[уальной] работы учащихся. После этого собрания работа Лентулова велась в той же плоскости, т.е. ничего не делая, 5 марта общее собрание студентов “ТЕО” вновь вынесло такую же резолюцию недоверия Лентулову. В прениях принимали участие Тоот, Вогман, Колегаев, Фельдман» [1]. Следует отметить, что двое из принимавших участие в прениях – В.С. Тоот и М.С. Вогман – к театральному отделению отношения не имели, В.С. Тоот учился на Графическом факультете, а М.С. Вогман на станковом отделении, но оба они входили в партийные структуры. Согласно личному делу В.С. Тоот окончил ВХУТЕМАС в 1924 г. и был оставлен в качестве преподавателя, в 1924 г. был выбран продеканом Основного отделения, при этом состоял кандидатом РКП(б) с 1921 г., членом ВКП(б) с 1925 г.[2]

[1] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 135. Л. 16.
[2] Там же. Оп. 1. Д. 2536. Л. 15.

Второй случай отстранения преподавателя студентами также произошел на театрально-декоративном отделении. В данном случае группа студентов выступила против предыдущего декана Живописного факультета А.В. Шевченко. Разбирательство по данному вопросу происходило на расширенном заседании совета Живописного факультета 16 апреля 1926 г. Студенческую группу представляла студентка Кузнецова. Ректор В.А. Фаворский выступил в начале заседания с примирительной речью: «По полученному им впечатлению о конфликте на ТДО, вопрос должен ставиться иначе, чем отвод Шевченко»[1]. Преподаватель театрально-декоративного отделения ВХУТЕМАСа В.В. Сахновский упирал на некачественный состав студенчества: «Состав студентов чрезвычайно слаб, незнающий азбуки, больше того, часто невежественны в вопросах искусства»[2]. Затем слово взяла студентка Кузнецова, она заявила, что действия студентов (бойкот занятий А.В. Шевченко) были согласованы с исполбюро, а значит были одобрены партийными органами учебного заведения, а также, что А.В. Шевченко не соответствует ТДО по своему художественному уклону, все студенчество ТДО считает невозможным работу отделения под его руководством, которое довело до бойкота его студентами. Студены выступили однозначно: «От лица всех студентов требует снятия его с должности заведующего отделением»[3].

В защиту А.В. Шевченко выступил Д.П. Штеренберг. Он выразил согласие с позицией В.В. Сахновского: «в других ВУЗах участие студентов происходит в делосообразных пределах и не вносит дезорганизации в работу лиц, ответственных за эту работу (администрации и профессуры). У нас же претензии студентов на критику и корректуру работы профессоров, программы и вообще всей жизни ВУЗа превосходят допустимые пределы […] элементарной этики у студентов нет. В отношении ТДО вопрос нужно поставить так – должно ли оно вообще существовать при 14 студентах и 8 профессорах»[4].

[1] Там же. Оп. 2. Д. 131. Л. 4.
[2] Там же.
[3] Там же. Л. 6.
[4] Там же.

Согласно положению о Свободных мастерских 1918 г. студенты получили значительное количество прав, в том числе избирать руководителей мастерских. Данные права были подтверждены и положением о ВХУТЕМАСе. Пусть возможность их реализации и была весьма ограниченной, но она влияла на самоощущение студентов и их представление о своей роли в образовательном процессе. Сначала студенчество поддержало новейшие течения, избрав на большинство должностей художников соответствующих направлений, хотя были и представители академического направления. Однако к 1926 г., когда студенческая активность перетекла в руки ячейки РКП(б). Изменилась схема протекания конфликта. Ранее студенты конкретной мастерской не вступали в противоречия со своим мастером, наоборот, они могли получить его поддержку или заступничество, а оппонентом являлась администрация ВХУТЕМАСа или отдел ИЗО НКП с некоторыми его решениями (мнимыми или реальными, вне зависимости от того была ли причина недовольства действительно результатом принятых решений). В 1926 г. стороны конфликта меняются, теперь художники-студенты выступают против художников-преподавателей, а администрация является медиатором между ними. Ячейка РКП(б), которая теперь предстала выразителем позиции студенчества (хотя выявить реальную позицию, процентное соотношение студентов, которые поддерживали или не поддерживали отстранение А.В. Лентулова или А.В. Шевченко, не представляется возможным), перешла из внешнего актора – дававшего студентам рекомендации и защищавшее их интересы перед, например, городскими органами, во внутреннего регулятора. Ячейка не поддержала левые течения, хотя некоторые ее члены за несколько лет до событий 1926 г. ими увлекались. При этом, буквально несколькими годами ранее студенчество поддержало выдвижение кандидатуры А.В. Шевченко в правление, что свидетельствовало о доверии и поддержке, а также об отсутствии сомнений в квалификации художника. Теперь же молодые художники отказывали ему в праве преподавать. Профессора ВХУТЕМАСа, естественно, отвечали на эти изменения сменой взгляда на предоставление прав студентам и отныне выступали за «приструненное студенчество».

После Д.П. Штеренберга на конференции слово взял «виновник» происходящего – А.В. Шевченко. В какой-то степени он выступил даже в защиту студентов и сказал, что ничего не имеет против действий студентов через Предметную комиссию, но протестует против неправильных действий студентов конкретно в данном случае [1]. Однако после слов ректора о том, что студенчество намерено и дальше бойкотировать занятия, и, при таком сложении обстоятельств, администрация ВХУТЕМАСа будет вынуждена исключить или Кузнецову, как главу бойкотирующих, или самого А.В. Шевченко, настроение художника переменилось. Он высказал следующее: «Такие выступления студентов недопустимы. Требует прекращения их и поставить на место студентов. Если этого не сделаем, то независимо от качества того или иного штата, они будут меняться каждый месяц. Учащиеся приходят сюда учиться, а не склочничать» [2]. Участвовавшим в расширенном заседании было озвучено два варианта на голосование: дальнейшее рассмотрение дела передать в Правление или предложить Правлению объявить кафедру живописи и рисунка на ТДО свободной и объявить на нее конкурс. С перевесом в один голос был избран второй вариант [3], А.В. Шевченко был отстранен от преподавания на театрально-декоративном отделении Живописного факультета.

В это же время волна внимания к ВХУТЕМАСу прослеживается по материалам протоколов заседаний членов АХРР. Как было отмечено ранее, в начале 1920-х гг. создать альтернативные мастерские старались сразу несколько групп художников – Е.А. Кацман с объединившимися вокруг него молодыми художниками и члены объединения «Мир искусства» (в том числе, И.И. Машков). Их предложения не были воплощены в жизнь, однако высшее художественное образование было слишком важным ресурсом в определении дальнейшего развития сообщества.

[1] Там же. Л. 6.
[2] Там же. Л. 4об.
[3] Там же. Л. 6.

В январе-феврале в АХРР состоялись несколько заседаний, посвященных вмешательству в дела ВХУТЕМАСа и распространению своего влияния[1]. В обсуждении приняли участие многие члены АХРР, но основными выступающими были В.Н. Перельман, А.В. Григорьев и И.И. Машков. Следует отметить и участие Б.Д. Королева – автора кубистических проектов времен Плана монументальной пропаганды. К 21 февраля 1926 г. делегация от АХРР по вопросу ВХУТЕМАСа уже дошла до А.В. Луначарского, И.И. Ходоровского и Л.С. Сосновского. В отличие от предыдущих попыток создать новые мастерские, теперь задачей являлось сменить правление на «своих» людей. АХРР предложил в качестве ректора А.В. Григорьева, а в правление – И.И. Машкова. Отдельно отмечалась необходимость занять административно-хозяйственные посты. Однако А.В. Луначарского данные кандидатуры не устроили. Несколько раз на заседании было обозначено, что нарком заявлял о том, что во главе ВХУТЕМАСа должно стоять «крупное художественное имя». Очевидно, что А.В. Григорьев таковым не был, но он имел партийный ресурс, к чему апеллировал И.И. Машков: «Я считаю, что во ВХУТЕМАСе во главе поставить партийца и в помощь ему спеца. Говоря о крупном имени, думаю, что таковым и является Григорьев. Партиец, организатор и популярен в художественных кругах»[2]. При этом сам А.В. Григорьев не выражал активного желания занять пост ректора. Он был выразителем наиболее аккуратной позиции и отмечал опасность, грозящую АХРР, в случае провала плана, а также отмечал, что его интересует только искусство и ассоциация. Он же упирал на необходимость ОМАХРРа сначала подготовить почву, привлечь студенчество, особенно партийное, в качестве сторонников ассоциации, и только после этого переходить к действиям на уровне правления и администрации ВХУТЕМАСа: «Со ВХУТЕМАСом рекомендую осторожность. Пусть ОМАХРовцы лучше подготовят почву АХРРу усилиями своей организации»[3]. Неготовность АХРРа к «вхождению» во ВХУТЕМАС участники заседания продемонстрировали и в цифрах, приведя,

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 99. Д. 1.
[2] Там же. Л. 8об.
[3] Там же.

что из 3000 чел. рабфака и ВХУТЕМАСа только 300 являются членами ОМАХРРа[1]. Л.А. Старков, который как раз и был представителем студенчества ВХУТЕМАСа, рабфаковцем и ОМАХРРовцем, обращал внимание на сложности внутри самого ОМАХРРа и явление, которое на его взгляд, необходимо было изжить. Можно предположить, что молодые художники, вступавшие в ОМАХРР, не всегда понимали и разделяли декларировавшиеся цели ассоциации, а часть из них вступали в ассоциацию лишь из-за своих учителей. Сложности с «враждебностью» ВХУТЕМАСа, программой, которая была несостоятельна с точки зрения членов АХРР и требовала кардинальной переделки – все это говорило против участия АХРРа в кампании. По словам Н.М. Щекотова: «ВХУТЕМАС – это не самостоятельная единица – это только звено из цепи враждебных сил. Говорить о ВХУТЕМАСе можно только при одном условии, если в художественном совете ГУСа, в художественном отделе Главпрофобра, в художественном отделе Главнауки будут наши люди[2]».

На голосование было вынесено три варианта: полный отказ АХРР от участия в делах ВХУТЕМАСа, принятие в полной мере участия в его делах с полным списком состава АХРР в правлении, преподавательском составе с обязательным условием представительства ассоциации в ГУСе, Главнауке и Главпрофобре или проведение одного представителя в правление ВХУТЕМАСа. За первый вариант проголосовало 9 чел. – за, 11 – против при одном воздержавшемся; за второй: 11 чел. – за, 8 – против при двух воздержавшихся; за третий: 3 чел. – за, 10 – против при восьми воздержавшихся. Разрыв между двумя противоположными точками зрения достаточно небольшой, что свидетельствует об оживленной и реальной дискуссии, а также отсутствии уверенности в авторитете ассоциации среди студенчества. Решено было создать комиссию для переговоров с А.В. Луначарским и И.И. Ходоровским из членов президиума АХРР относительно положения дел во ВХУТЕМАСе и выставления кандидатур в правление А.В. Григорьева и А.А. Вольтера с необходимым условием представительства во всех перечисленных

[1] Там же. Л. 9.
[2] Там же. Л. 10.

структурах[1]. Соответственно, в 1926 г. АХРР был активно включен в процесс регулирования деятельности ВХУТЕМАСа, перешел от стратегии создания собственного учебного заведения к стратегии получения рычагов управления проведения собственной политики как через студенчество с упором на ОМАХРР и партийных студентов-художников, так и через руководителей НКП и Главпрофобра. При этом, идея диалога с преподавательским составом ВХУТЕМАСа или художниками в подсекции ИЗО отвергалась. Как продемонстрировано в предыдущей главе, попытка представительства АХРР в подсекции ИЗО не удалась.

В 1926 г. происходит смена Правления ВХУТЕМАСа. В предыдущий раз инициатива замены руководящих лиц шла снизу – от преподавателей и студентов, а также данный процесс длился продолжительное время: шли переговоры преподавателей с представителями отдела ИЗО (в первую очередь, Д.П. Штеренбергом) и Главпрофобра, подготовка списка новых кандидатов заняла определенное время, голосование, процесс одобрения избранных кандидатов в государственных и партийных структурах. В случае со сменой правления в мае 1926 г. всего этого не было, что засвидетельствовано в архивном наследии. Лишь распоряжение Наркомпроса от 4 мая 1926 г. за № 62386 об утверждении ректором ВХУТЕМАСа П.И. Новицкого, членами правления: Л.Н. Невского, К.Н. Истомина, С.В. Молчанова[2] и Н.А. Федорова, а также кандидатами в члены правления: Л.И. Фаворского и И.М. Чайкова[3]. Впервые ректором ВХУТЕМАСа стал не действующий художник, а искусствовед, при этом еще и дореволюционный большевик (правда не с самой образцовой биографией, т.к. переходил к меньшевикам). Л.Н. Невский отучился в художественном училище А.Л. Штиглица четыре года на рисовальщика декоратора, однако был активным большевиком

[1] Там же. Л. 10об.

[2] С.В. Молчанов не был художником, вероятно, что из-за этого его биография долго не была предметом отдельного исследования, однако в 2020 г. данный пробел был восполнен. См.: *Бесчастнов Н.П., Рыбаулина Н.В.* Декан текстильного факультета ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа Сергей Васильевич Молчанов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 1–2. С. 31–41.

[3] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 12. Л. 1.

(член РСДРП с 1908 г.) и с 1917 г. занимался исключительно партийной работой[1]. Представитель студенчества – А.Н. Федоров – также член ВКП(б), и, в первую очередь, не художник, а текстильщик, имевший рабочий стаж. В современной исследовательской практике закрепилось положение, что вступление в должность ректора П.И. Новицкого согласуется с происходившими в России политическими изменениями, тотальной идеологизацией и вульгарной социологией, которая проникала во все жизненные сферы, что привело к ограничениям и в сфере высшего художественного образования, например, сокращению курса основного отделения двух лет до полугода[2]. Не опровергая данное положение, следует, однако, отметить, что предметы политической грамотности преподавались и до периода ректорства П.И. Новицкого, а увлечение техническими достижениями было вызвано развитием производственного искусства, за которое как раз и выступала часть левого художественного фланга, например, А.М. Родченко и Л.С. Попова. Кроме того, учитывая запросы художников к власти, можно сказать, что назначение П.И. Новицкого как раз и исполнило их волю – на руководящую должность был избран человек, не принадлежащий сообществу и устанавливалась тесная связь образовательного процесса, учреждения с партией.

Одним из первых деяний нового правления во главе с П.И. Новицким стало упразднение производственных мастерских в 1926 г.: «Ликвидация производственных мастерских решена Комиссией из представителей Главпрофобра под председательством профессора Некрасова ввиду несоответствия работы их с оборотным капиталом. Этой комиссией предложено Правлению разработать план сокращения мастерских и признано необходимым испросить в Госбанке ссуду для покрытия срочных долгов и расходов по сокращению производства»[3]. Данное решение было принято в Главпрофобре ввиду экономических причин, но оно меняло отношение к самой идее высшего художественного учебного заведения, в котором сочетаются производственные и

[1] Там же. Оп. 1. Д. 1749. Л. 12–12об.
[2] *Адаскина Н.Л.* ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. 2013–2023. URL: http://rusavangard.ru/online/history/vkhutemas–vkhutein/.
[3] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 11. Л. 3.

живописные факультеты, и оно является прямым производителем искусства. Кроме того, наличие производственных мастерских было связано с эпохой новой экономической политики, которая близилась к своему завершению.

Символичным шагом можно считать переселение мастерской Д.П. Штеренберга, которому на протяжении послереволюционного периода представителями разных художественных групп приписывался образ защитника левого искусства. Для разбора вопроса о переселении его мастерской 2 ноября 1926 г. было созвано заседание Живописного факультета с представителями правления. В ходе обсуждение Д.П. Штеренберг высказал, что положение его мастерской, в связи с создавшейся атмосферой на факультете, надо считать неблагоприятным, и перевод среди учебного года – ухудшающим положение, в связи с этим он категорически отказался переходить в другое помещение [1]. Однако позицию Штеренберга никто не поддержал, все высказались за перевод мастерской, в том числе, декан Живописного факультета Р.Р. Фальк. Результатом стал переезд мастерской «Постановили перевести мастерскую Штеренберга из комнаты № 60 в комнату № 58 и 59, предоставив комнату № 60 Монументальному отделению[2]. Мастерская для художника-преподавателя имела особое значение, помимо такого момента, как вместительность аудитории, на уровень удобства работы и качества образования влияет наличие и продолжительность естественного света. Можно предположить, учитывая реакцию Д.П. Штеренберга, что перемещение из комнаты № 60 существенно ухудшало условия работы. Очевидно, что подобное выселение демонстрировало утрату Д.П. Штеренбергом рычагов управления во ВХУТЕМАСе.

С 1924 г. начинаются попытки выселения Музея живописной культуры с территории ВХУТЕМАСа. Несколько раз эти попытки приобретали ультимативную форму со стороны правления мастерских по отношению к государственным органам. В июне 1924 г. Главнаука просила передать в Музей изящных искусств надгробие афинского всадника и дипломные проекты студентов

[1] Там же. Д. 133. Л. 63.
[2] Там же. Л. 63об.

архитектурного отделения, на что от правления был дан ответ: «Выразить принципиальное согласие, но поставить непременным условием освобождение Главнаукой занимаемых музеем помещений в доме на Рождественке»[1]. Однако Главнаука отказала в выселении Музея живописной культуры. Согласно журналу заседания правления ВХУТЕМАСа от 28 августа 1924 г. правление ходатайствовало о пересмотре дела[2]. Главпрофобр передал дело о МЖК на рассмотрение Научно-художественной секции ГУСа. В октябре 1924 г. на заседании данной секции было решено учредить комиссию, которая должна была решить вопрос о выселении музея: «О выселении Музея живописной культуры из помещения ВХУТЕМАСа (доклад Д.П. Штеренберга). Избрать Комиссию в составе Н.А. Андреева, А.А. Сидорова и К.Ф. Юона для ознакомления на месте с положением музея и предложить ей сообщить свое заключение наркому А.В. Луначарскому»[3]. Члены комиссии были избраны таким образом, чтобы они представляли разные художественные направления. Однако данная комиссия ни к каким видимым результатам не привела.

В 1925 г., учитывая, что предыдущая стратегия результатов не принесла, правление ВХУТЕМАСа продолжало настаивать на выселении Музея живописной культуры, мотивируя это нехваткой помещений. На заседании правления мастерских от 16 января 1925 г. было решено, что ввиду острой нужды в учебных помещениях, из-за отсутствия которых срывался учебный план Основного и др. факультетов, просить Главпрофобр расширить учебные мастерские за счет перевода МЖК или отвода помещения под Рабфак[4]. Однако и данный подход не помог – Музей живописной культуры на протяжении 1925 г. продолжал оставаться на территории ВХУТЕМАСа.

С назначением нового правления во главе с ректором П.И. Новицким вопрос о выселении МЖК оставался актуальным. Сохранилась позиция администрации: «Правление ВХУТЕМАСа отношением в Главпрофобр за № 2667 от 01.07.1926 г.

[1] Там же. Д. 8. Л. 70.
[2] Там же. Л. 74об.
[3] ГА РФ. Ф. А298. Оп. 1. Д. 109. Л. 146.
[4] РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 9. Л. 3.

ходатайствовало об освобождении помещений, ныне занятых Музеем Живописной культуры по Рождественке, 11. […] Ректор (Новицкий)»[1].

В 1927 г., казалось бы, был найден компромисс: «Акт об оставлении Музея живописной культуры в помещении ВХУТЕМАСа и о перемещении его из занимаемого им ныне помещения в бывшее помещение Музея “Ars Asiatica”, находящееся в здании 1 этажа бывшего Строгановского Музея. 1) Музей живописной культуры является одним из новых учреждений, ведущих исследовательско-педагогическую работу в своих стенах. Работа его как в смысле методов экспозиции, так и в исследовательской части увязывается с работой ВХУТЕМАСа […] Учитывая все эти моменты ВХУТЕМАС считает для себя целесообразным пребывание Музея живописной культуры в здании ВХУТЕМАСа на будущее время. ВХУТЕМАС гарантирует пребывание Музея живописной культуры в помещении бывшего музея Ars Asiatica для наиболее плодотворного развития его дальнейшей работы. […] Со своей стороны Музей живописной культуры считает для себя полезным пребывание в стенах ВХУТЕМАСа, так как он использует наиболее целесообразно свой материал для поднятия и развития культурного восприятия искусства среди наиболее передовой и квалифицированной части студенчества. […] 1) ВХУТЕМАС оставляет Музей живописной культуры в здании бывшего Музея Строгановского училища, перемещая его из ныне занимаемого им помещения в смежное помещение бывшего музея Ars Asiatica […] Ректор: П. Новицкий/ Проректор: Невский/ Хранитель Музея живописной культуры: Л. Вайнер/ Пом. хранителя Музея живописной культуры: Вильямс»[2].

Данный акт признавал неразрывность ВХУТЕМАСа и Музея живописной культуры, и был подписан обеими сторонами конфликта. Однако попытки выселения музея продолжались, они лишь сменили свою форму – перешли из поля официального в неофициальное. Поняв это, хранитель МЖК написал письмо одному из близких помощников А.В. Луначарского замнаркому В.Н. Яковлевой:

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 69. Д. 1437. Л. 10.
[2] Там же. Л. 8–9.

«Я вынужден обратиться к Вам с письмом, т.к. Музею живописной культуры, которым я руковожу, грозит закрытие. Должен сказать Вам, Варвара Николаевна, что Музей этот организован в 1918 году, в дни Гражданской войны, когда русские художники находились в самых тяжелых условиях. У каждого из них были приобретены лучшие их вещи и из этих приобретений составилось ядро будущего Музея современной русской живописи (Музея живописной культуры). Большинство из этих художников имеет крупное имя не только у нас, но и на Западе – Кандинский, Кончаловский, Гончарова, Ларионов, Машков, Штеренберг и другие. Музей представляет учреждение, в котором систематически сконцентрированы образцы современного русского искусства за истекшие 10 лет. […] В настоящее время, Музей может быть выброшенным из здания ВХУТЕМАСа неизвестно куда, т.к. в Третьяковской галерее места для него нет, а других помещений для размещения собрания Музея и его лаборатории в Главнауке также не имеется. Оставление этого музея хотя бы еще на два года в занимаемом помещении (пока не отстроится новый дом Третьяковской галереи) даст возможность нормально перевести его в соответствующее помещение. Очень прошу Вас, Варвара Николаевна, оставить музей в занимаемом помещении, тем более что ВХУТЕМАС имеет громадные залы для физкультуры и не использует их по прямому назначению. В существовании музея заинтересовано не только большинство современных русских художников, о музее знают на Западе и расценивают его там, как одно из интереснейших наших культурно-художественных учреждений. В этом году, музей посетили целый ряд иностранцев, среди них: Диего Ривера, Альфред Бар, Фукс, Анри Барбюс, Герберт Биберман и др. [Подпись: Л. Вайнер]»[1]. К сожалению, ответ В.Н. Яковлевой на данное письмо не был найден. Неизвестно также, могла ли повлиять на данную ситуацию В.Н. Яковлева: из-за активного участия в партийной оппозиции до 1926 г., в 1927 г. ее положение в партии было весьма сложным. В 1928 г. МЖК должен был войти в состав Третьяковской галереи в качестве экспериментального научно-

[1] Там же. Л. 25.

исследовательского кабинета, однако полноценно работу свою не начал, и был упразднен (с уничтожением части коллекции) в 1929 г.

Музеи живописной культуры, так же, как и институты художественной культуры, были задуманы первоначальным составом отдела ИЗО НКП как элементы целостной инфраструктуры сообщества художников. Коллекции музеев формировались из работ тогда современных художников, а институты разрабатывали концепции авангардного искусства, хотя не всегда они были близки руководителю отдела/подсекции ИЗО Д.П. Штеренбергу, например, К.С. Малевич проводил свою линию, которую считал абсолютно превосходящей. Соответственно, за МЖК закрепился ярлык «левого» музея. Художники-реалисты, как мастера, так и студенчество не были интегрированы в это пространство и, что фиксировалось в источниках личного происхождения, испытывали к нему отчуждение и неприязнь[1]. В то же время, МЖК был музеем для художников, как его экспозиция, так и помещения, а также информационное сопровождение не способствовали вовлечению ни массового зрителя, ни лидеров большевистской партии. Совершенно иной стратегии придерживался АХРР, некоторые выставки которого располагались в местах с угрозой сохранности картин, как «Жизнь и быт народов СССР» (VIII выставка АХРР), экспонировавшаяся в 1926 г. на Сельскохозяйственной выставке. Такое размещение в ЦПКиО им. А.М. Горького способствовало куда большей посещаемости. Взаимодействию с представителями государственной власти АХРР уделял отдельное внимание – для них (а именно – членов ВЦИКа) организовывалась в 1926 г., например, предварительная небольшая выставка из лучших работ, отобранных для выставки[2].

К 1925 г. было сформировано новое объединение – Общество художников станковистов (ОСТ), председателем которого был избран Д.П. Штеренберг. ОСТ имел непосредственное отношение к МЖК, т.к. он обрел там свою территорию[3]. Художница Е.С. Зернова вспоминала о том обилии объединений, которые

[1] Напр.: *Кузьмин Н.В.* Давно и недавно. М., 1982. С. 263–264.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 99. Д. 1. Л. 11.
[3] *Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 49.

возникали и растворялись во ВХУТЕМАСе, однако ОСТ выделялся не за счет четкого метода или особенностей художественного направления, на ее взгляд, а именно как объединение талантливых людей одного поколения[1]. При этом, эти художники одного поколения состояли в разных статусах – и студенты, и выпускники, и преподаватели. Следует добавить, что сильно выделялась на фоне других объединений и фигура лидера – Д.П. Штеренберга, который был заметной фигурой не только в отношении изобразительного искусства, но и сочетания государственных должностей. Руководство объединением окончательно отвергало возможность стать «общим» лидером сообщества, т.к. закрепляло его предвзятость по отношению к отдельной группе сообщества. Кроме того, МЖК таким образом окончательно срастался с фигурой Д.П. Штеренберга и новейшими живописными течениями.

АХРР негативно воспринял создание такого конкурента, тем более что Д.П. Штеренберг и до этого был одним из главных артикулированных оппонентов организации. В.Н. Перельман отмечает, что ОСТовцы были во многом похожи на художников АХРР, они подхватили лозунги станковой картины и революционной, советской тематики, но это было лишь прикрытие для их подлинной сущности формалистов[2]. В этом контексте он отмечал то внимание, с которым члены ассоциации отнеслись к резолюции «О политике партии в области художественной литературы», принятой в 1925 г. Данная резолюция свидетельствовала как о повышении идеологического контроля к области литературы, так и о готовности партии регулировать внутренние структуры профессиональных сообществ. Художники, очевидно, осознавали, что подобная политика распространится в скором времени и на изобразительное искусство. Однако, если обратиться к опыту с Главискусством, создание которого готовилось, художники поддерживали создание подобного органа, поскольку оно бы облегчало распределение ресурсов. Вопрос был в том, кто возглавит новый орган или новое объединение.

[1] Там же. С. 47–48.
[2] РГАЛИ. Ф. 2560. Оп. 2. Д. 46. Л. 152–153.

В ходе данного исследования было выявлено ранее не введенное в научный оборот письмо А.В. Луначарского к исполняющему должность народного комиссара внутренних дел В.Н. Егорову от 30 декабря 1927 г.: «Дорогой товарищ! Я познакомился с ответом, который дан Вами от 24 декабря за № 22–413–110 – учредителю общества художников станковистов ОСТ т. Штеренбергу[1]. Позвольте мне обратить Ваше внимание на то, что ответ Ваш основан на явном недоразумении. Никогда ни одна сторона, ни в одну эпоху не отказывала художникам в праве устраивать общества, объединяющие известные направления. Воспользуюсь примером. У нас есть Союзы писателей, “ВАПП”, “Перевал” и целый ряд других писательских организаций. Когда партия и правительство решили содействовать их объединению, никому не пришло в голову сказать, чтобы они силой входили в одну из этих организаций. С чрезвычайной осторожностью государственная Комиссия т. Кржижановского подала мысль самим писателям соединиться в федерацию, чтобы федерация эта объединила общества. Таким образом партия не посягнула на то, чтобы препятствовать объединению писателей по направлениям, а лишь предложила самим направлениям слиться в общую организацию, для защиты общих интересов писательства. Точно таким же образом соответственные партийные учреждения и Наркомпрос пытаются объединить сейчас художников на началах федерации, т.е. так, чтобы существующие у нас вполне легализованные или не имеющие еще устава, но тем не менее оформившиеся общества объединились в федерацию. Общества станковистов – ОСТ представляет собой самое замечательное художественное общество, ибо большое объединение АХРР не имеет никакой определенной физиономии, в него входят самые разнообразные индивидуальности, но общее его знамя есть реализм, бытовизм, сюжетность, причем, несмотря на постоянную полемику вокруг недостаточного внимания АХРР к форме, АХРРу все же остается присущей некоторая небрежность к чисто живописной стороне искусства. Наоборот, ОСТ имеет совершенно прочную физиономию. Это бывшие левые, скажем,

[1] К сожалению, ни письмо Д.П. Штеренберга, ни ответ ему В.Н. Егорова найти не удалось.

футуристические художники, которые находят и нашли путь к нашей общественности через очень четко построенную картину, однако не похожую на фотографию, перечеканившие формы действительности, придающие им известный живописный стиль. Между тем, ОСТ гораздо ближе к городу, к машине, к науке, словом, к тому, что называется урбанизмом. Растворять ОСТ в АХРРе нет абсолютно никакой надобности. Наоборот, это будет чрезвычайно вредно. Вот почему я полагаю, что нам следует идти здесь тем же путем, каким мы шли относительно писателей: свободно разрешать группировку художников по направлениям и объединить их затем в федерацию, как людей одного и того же ремесла и искусства, у которых есть значительные общие задачи»[1]. Из текста данного письма можно предположить, что АХРР, используя клиент-патронские связи, лоббировал идею объединения сообщества советских художников под знаменами именно ассоциации с упразднением остальных объединений.

В 1927 г. должность декана Живописного факультета занял С.В. Герасимов[2], художник-реалист, сотрудничавший с АХРР, написавший впоследствии немало образцов соцреалистической живописи и занимавший многие ключевые должности в области художественного образования. Также в 1927 г. ВХУТЕМАС был переименован во ВХУТЕИН, что обозначало нивелирование специфики высших именно художественных образовательных учреждений и их встраивание в советскую образовательную систему.

Выводы. После октября 1917 г. преобразованные высшие художественные учебные заведения стали государственными, когда как до этого существовала дифференцированная форма управления, при которой наиболее «передовыми» были автономные от государства учебные заведения. Для представителей новой власти данное решение имело, в первую очередь, идеологическую значимость: учебные заведения переставали существовать как место сосредоточения буржуазных слоев общества. В то же время художники составили превалирующую часть профессорского и административного штата специализированных высших

[1] РГАСПИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 546. Л. 2–2об.
[2] *Костин В.И.* Главы из воспоминаний // Наедине с совестью. М., 2002.С. 166.

учебных заведений. Они видели задачу постреволюционного художественного образования объемнее, поскольку оно должно было определить дальнейший курс развития изобразительного искусства и положение «коллег по цеху» революционного поколения. С первого этапа реформы в процесс управления мастерскими были включены студенты, которые могли выражать свою позицию и через представительство в управляющих органах, и через выборы преподавателей. Первоначально преподавательский состав бывшего МУЖВЗ удалось сохранить в значительной степени благодаря системе, выстроенной отделом ИЗО НКП. При этом огосударствление высших образовательных художественных учреждений было отчасти замаскировано в результате того, что реформа проводилась силами сообщества художников. Несмотря на это, в первый этап реформы преподавательский состав выступил с требованием автономии, но не ввиду государственного или идеологического давления, а сомнений в способности отдела ИЗО НКП не лоббировать творческие предпочтения его членов. Сообщество художников проявило неготовность консолидироваться вокруг выдвигаемых фигур и выступало с запросом на решение конфликтных ситуаций извне.

Система московских ГСХМ/ВХУТЕМАСа стала образцом для реформирования региональных мастерских. При этом, в региональные мастерские могли самостоятельно уезжать выдающиеся художники для развития своего направления. ВХУТЕМАС же, наделенный значением центрального образовательного учреждения, должен был включать все художественные направления. Институт представительства был сформирован на втором этапе образовательной реформы и повторял формы представительства отдела ИЗО НКП. Однако его реализация была неоднозначной – первый преподавательский состав ВХУТЕМАСа состоял в большинстве из художников новейших течений. В этот период произошло несколько попыток создания альтернативных художественных образовательных центров, что не вписывалось в советскую образовательную систему.

Последний этап существования ВХУТЕМАСа (1924–1927 гг.) как новаторского художественного образовательного проекта характеризуется, в

первую очередь, усилением академических (реалистических) тенденций. Это было связано с позицией студенчества, которое перестало поддерживать профессоров. Результатом стали непрекращающиеся трения между преподавательским составом, неспособность их, а также сообщества художников в целом, предложить пространство профессиональной реализации для возросшей численности студентов, а не только тех, кто взаимодействовал с мастером в рамках объединения. Также влияние оказал качественный переход ячейки РКП(б) ВХУТЕМАСа в течение 1919–1927 гг. от представителя интересов студенчества, в первую очередь, перед внешними организациями до регулятора преподавательского состава. С политической точки зрения, принципиальной разницы для большевиков между художниками новейших течений и художниками-академистами не было, однако высшая школа должна была стать монолитной, а художественное образование в сложившемся на тот период виде выбивалось из советской системы.

Глава 4. Повседневные практики сообщества художников

4.1. Вызовы повседневности в восприятии художников

В 1917–1927 гг. многие слои российского общества подверглись в той или иной степени влиянию социалистической утопии, революционного энтузиазма. Не исключением в этом отношении было и сообщество художников, которое, как обладавшее мощной творческой силой, преобразовывало революционную энергию не только в образцы изобразительного искусства, но и в теоретические построения. Данные теории продолжают привлекать внимание исследователей и сегодня[1]. Однако в данной главе предпринята попытка исследования куда более «прозаичных» материй – повседневных практик сообщества советских художников в 1917–1927 гг. Мы обратим внимание, в первую очередь, не на направленные в будущее устремления, а на «суровое настоящее» многих художников и художниц: бытовые условия и вызовы советской повседневности, такие как продовольственные и экономические трудности, практики отдыха, утрату, сохранение или получение привилегий. Особое внимание уделено городскому пространству как фактору революционной повседневности.

Главными источниками как при изучении повседневных практик сообщества художников, так и повседневности в целом, являются эго-документы. В данной главе диссертационного исследования используются преимущественно воспоминания и дневники представителей сообщества советских художников. В период, когда энтузиазм и утопия были действенными общественными силами, бытовая составляющая в источниках личного происхождения уходила на второй план, что особенно выделяется на материалах женских эго-документах[2]. Конечно, художников это тоже коснулось. Тяжелые послереволюционные годы, условия эпохи Гражданской войны, с одной стороны, стали гораздо более серьезной

[1] Напр.: *Пчелкина Л.Р.* Соломон Никритин – «художник процесса». Неизвестные страницы русского авангарда 1920-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 1–1. С. 86–95.

[2] *Фицпатрик Ш.* Срывайте маски!: Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011. С. 146–147.

проблемой, чем до 1914 г. С другой стороны, прослеживается тенденция: чем более новаторское направление разрабатывал художник, тем дальше уходило на второй план бытописание. Например, в дневнике художницы В.Ф. Степановой, изобилующем описанием творческих разногласий, практически отсутствует описание быта, что является весьма типичным примером[1]. Однако, все же, эго-документы позволяют восстановить повседневные практики советского художника. Следует отметить, что большая часть воспоминаний художников революционного поколения создавалась (а затем издавалась) во второй половине 1950-х – 1970-х гг., что накладывало на автора значительные цензурные ограничения в смысле характера описания революционной действительности и упоминания и характеристики отдельных лиц. При этом, архивные фонды зачастую сохранили первоначальные варианты воспоминаний, что позволяет частично преодолеть цензуру. Кроме того, отдельные художники писали воспоминания без намерения их публикации при советском строе. Наиболее ярким в этом отношении примером являются труды Ю.Г. Араповой, которая в воспоминаниях, писавшихся в 1960–1970-х гг., открыто выражала свою неприязнь к факту Революции 1917 г. и неприятие советского строя в целом[2].

После Революции 1917 г. художники, художественные объединения и даже отдельные государственные структуры пытались привить новой власти и обществу мысль, что их деятельность относится к рабочей (производство искусства) или академической профессии, а значит заслуживает соответствующего пайка и социального положения. Как продемонстрировано в предыдущих главах данной диссертационной работы, вопрос о принадлежности к классу не раз поднимался на консолидирующих мероприятиях сообщества художников, становился предметом запроса к высшим государственным лицам от акторов сообщества. Данное поведение естественно в условиях, когда государство стало единственным заказчиком. В первые послереволюционные годы система художественного рынка

[1] См.: *Степанова В.Ф.* «Человек не может жить без чуда». М., 1994.
[2] См.: *Филина Ю.С.* Воспоминания художницы Ю.Г. Араповой о 1920–1930-х гг.: трансформация мировоззрения // Альманах Конференции молодых ученых Института этнологии и антропологии РАН. Вып. II. М., 2021. С. 222–236.

«схлопнулась», вся деятельность художника стала замкнутой на государстве, что серьезно повлияло на положение художников. Художник, представитель старшего, не революционного поколения художников, член ТПХВ Н.В. Досекин в материалах 1920–1930-х гг. несколько раз сетует на то, что художники после революции потеряли своего заказчика – буржуазию. Он отмечает, что на его глазах происходил взлет и спад покупательского интереса к изобразительному искусству: до Первой мировой войны наблюдался повышенный интерес, после революции – заказчик растворился[1]. Соответственно, возможность заработка и экономическое благополучие художников как сообщества резко снизились.

Как продемонстрировано в первой главе данной диссертационной работы, художники представляли собой городское и преимущественно столичное сообщество, поэтому в данной главе внимание также сосредоточено на Москве и Петрограде (Ленинграде), что не исключает региональной специфики и необходимости дальнейшего ее изучения.

Уникальным документом по объему бытописания Москвы художниками данного периода является дневник И.А. Малютина. Художник-карикатурист, преподававший с 1918 г. в Свободных мастерских, в течение 1920 г. вел дневник. Текст данного дневника впервые вводится в научный оборот[2]. И.А. Малютина нельзя отнести к деятелям авангардных, «левых» живописных течений, он был ближе к «умеренным», активно общался со многими из них, например, с П.П. Кончаловским, Б.А. Глубоковским и др.

Еще одно уникальное свойство этого документа – присутствие практически наравне пространства города и деревни. Родственники художника жили в деревне. В его дневнике они присутствуют наравне с коллегами, художественными единомышленниками. Данный момент не слишком характерен для художников революционного поколения. Необходимость содержать семью артикулируется довольно часто, однако под семьей в данном отношении чаще всего подразумевается жена и ребенок/дети, а не родители и братья/сестры.

[1] РГАЛИ. Ф. 756. Оп. 1. Д. 5. Л. 58.
[2] См. Приложение № 5.

И.А. Малютин контактирует и оказывает поддержку родителям и братьям, а также вникает в дела крестьянского хозяйства.

Дневник И.А. Малютина отражает характерное для данного периода профессиональное раздвоение – работа для заработка и работа для искусства. Безусловно, подобное деление было известно художникам и до революции. Однако после нее разрыв между этими двумя ипостасями лишь возрастает, т.к. ухудшение материальных условий, с одной стороны, требует активнее искать работу для заработка, с другой стороны, оставляет меньше ресурса для занятия живописью. Основным источником заработка в период ведения дневника для И.А. Малютина была работа над окнами сатиры РОСТа. Обеспечить достаточный и постоянный доход карикатуры не могли. Помимо карикатур существовал еще один очень популярный вид изобразительного искусства для заработка – это портреты классиков марксизма и большевиков. Художник С.В. Герасимов писал сестре: «Если б ты знала, сколько я переписал Лениных, Марксов, Зиновьевых и пр.»[1]. Подобные заказы в 1917 – начале 1920-х гг. художники получали от различных государственных и общественных структур, через конкурсы отдела ИЗО НКП, т.е. от художника требовалось включиться в советскую систему, хотя сама система получения заработка не сильно изменилась – раньше художник писал портреты «буржуев», теперь революционных деятелей.

И.А. Малютин описал в дневнике отсутствие электричества, рост цен на вещи первой необходимости (хлеб, кофе, папиросы – в его интерпретации), постоянный голод. Работать над живописными произведениями у него не выходило, он называл занятие живописью в 1920-е гг. «настоящим геройством». В дневнике встречаются упоминания О.М. Брика и В.В. Маяковского. Несмотря на то, что они с И.А. Малютиным относились к «противоборствующим» художественным направлениям, неодобрительного отношения к ним он не высказывает. Наоборот, они предстают скорее союзниками или, по крайней мере, посредниками в общении художника с государством.

[1] *Федорова О.В., Федоров В.Н.* Сергей Васильевич Герасимов в Можайске. Можайск, 2010. С. 29.

Тяжелые условия работы и жизни коснулись и живописных новаторов, получивших признание до Революции 1917 г., например, Л.С. Попову. В ее архиве сохранились документы, которые свидетельствуют о тяжелом материальном положении художницы и ее семьи: о заботах, сопровождавших получение продовольственных карточек и талонов, об освобождении от трудовой повинности, о сохранении жилой площади. Здесь справки от комиссии по улучшению быта ученых, удостоверение о праве Л.С. Поповой, проводившей занятия со студентами в своей мастерской, на пользование электрической лампой в 200 свечей и т.п[1]. Тяжелое материальное положение несколько облегчила продажа произведений художницы, которые в тот период широко разошлись по столичным и провинциальным музеям, через закупочную комиссию Наркомпроса[2].

Многие художники, имевшие такую возможность, временно уезжали из столиц, что особенно характерно для периода 1917–1922 гг. Одни – к родственникам в более продовольственно-благополучные регионы, другие уезжали «на заработки», т.к. участие в оформлении агитационных мероприятий по всей советской территории позволяло более-менее обеспечить себя и близких.

Представители второй волны авангарда в данный период проходили обучение в Свободных мастерских. Материальное положение и бытовые условия у многих из них были более тяжелыми, чем у представителей первой волны, ведь молодые художники были еще не оформившимися профессионалами, не имели существенных связей в художественной среде, которые могли бы им позволить получать заказы самостоятельно.

Художница Е.С. Зернова оставила много воспоминаний касательно данного этапа в ее жизни (частично были опубликованы в 1985 г.). Зиму 1919–1920 гг. в Москве Е.С. Зернова описывала как самую тяжелую: повсеместный голод и холод, отсутствие водопровода и канализации, заготовкой топлива (т.е. валкой деревьев, их транспортировкой из Сокольников и рубкой) занимались студенты и преподаватели ВХУТЕМАСа. Закончила данное описание жизненных условий

[1] См.: Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 148.
[2] *Адаскина Н.Л.* Любовь Попова. М., 2010. С. 86.

художница фразой «мы продолжали мечтать о расцвете революционного искусства» [1], в рамках советской мемуарной традиции это должно было продемонстрировать, что социалистическая молодежь, преодолевая сложности, стремилась к светлому будущему. Однако иной фрагмент, описывающий обстоятельства послереволюционного быта более конкретно, опубликован не был: «Мне приходилось зарабатывать с 16 лет. Конечно, я не жила целиком на свои средства. Но в нашей семье считалось, что зарабатывать должен каждый. Тем более что мне были нужны краски, кисти, холст, бумага. Поэтому, придя домой, я сначала приносила из колодца, находившегося довольно далеко, положенные 12 ведер воды, а потом садилась за чертежи или схемы. Освещением мне служила крошечная коптилка, которая стояла на блюдечке и передвигалась по мере надобности по листу. Радостным периодом были те десять минут, которые требовались, чтобы в присутствии заботливой мамы съесть обед или ужин — каша из распаренной ржи или пшеницы, лепешки из картофельных очисток, иногда роскошь — суп из мороженой картошки. Мы выжили отчасти благодаря жмыхам. Их было заготовлено довольно много для четвероногих обитателей ферм. Администрация Тимирязевки снабжала жмыхами служащих, и каждый из нас дома имел право взять рашпиль и натереть себе стакан опилок от большого твердокаменного листа. Если заварить эти опилки кипятком, получалось вкусно. Если кипятка не было, жевали их так. Позднее отец стал получать паек научных работников, и мы уже не голодали. Но у меня на всю жизнь остались шрамы — кожа на пальцах лопалась и кусками сходила, оставляя незаживающие раны. Зубы шатались и выпадали. Летом стало много легче. Такие трудности были, конечно, у всех студентов ВХУТЕМАСа. Многие уехали, кое-кто умер, некоторые бросили искусство. Осталась в памяти страшноватая фигура Зайкова. Ему было лет 30, одет во френч невероятно грязный и вонючий. Одно ухо малиновое, в струпьях и свисает чуть не до плеча»[2].

[1] *Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 32.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 162. Д. 183. Л. 10.

Данный фрагмент был, вероятно, изъят, т.к. делает акцент не на героическом переживании лишений во имя революции или социалистического будущего, а на ужасах и невозвратных потерях, которые охватывали не бывших эксплуататоров, а тех, кто, к моменту публикации воспоминаний, стал уже советской интеллигенцией. В первые послереволюционные годы погибает много известных представителей художественного мира: в 1918 г. – О.В. Розанова, в 1922 г. – В. Хлебников, в 1924 – Л.С. Попова. Их имена нам известны, т.к. все они были представителями первой волны авангарда, были включены в художественную жизнь, оставили после себя картины, но погибло и множество студентов ВХУТЕМАСа, неизвестных, вроде Зайкова, имена и работы которых восстановить уже вряд ли удастся. И все же, многие продолжали или начинали заниматься художественной деятельностью в эти годы, зачастую, выходцы из малообеспеченных слоев общества, они приезжали в Москву, т.к. видели в искусстве новую, формирующую миссию.

Одним из студентов был В.А. Рожков. В 1921 г. он поступил на Графический факультет, а затем перешел в мастерскую к Д.Н. Кардовскому. В 1963 г. им была создана рукопись «Мое первое знакомство со ВХУТЕМАСом». В ней он описывает и некоторые бытовые моменты своего студенчества: «Время для занятий было тяжелое – ходили полуголодные, плохо одетые, художественными материалами (холстом, красками, бумагой) не снабжали, стипендии студентам не давали. Советское правительство стремилось облегчить участь студентов, выдавали ежемесячно паек, в который входило: немного муки, граммов 400 подсолнечного масла, несколько селедок и еще кое-что. Также была организована бесплатная столовая для студентов, хотя обеды были очень неважные, все-таки, в обеденный перерыв, могли немного подкрепиться[1]». О «советской столовой», которую могли посещать художники и другие представители творческих профессий, в дневнике сообщает и И.А. Малютин.

[1] Там же. Ф. 4. Д. 1190. Д. 5. Л. 2–2об.

Еще более сложна и трагична была обстановка в Петрограде первых послереволюционных лет, что во многом побудило художников к отъезду. В декабре 1918 г. художница Ю.В. Разумовская получила письмо от мужа о том, что в Петрограде возобновляются занятия в Академии в мастерской Д.Н. Кардовского, куда она сразу же начала собираться. Первым испытанием для нее стала дорога: «Эту поездку из Саратова в Петроград зимой 1918 г. я никогда не забуду. Мама с Соней меня старательно и заботливо собирали. Маме удалось где-то достать муки, я под одеждой была вся обмотана небольшими мешочками с мукой (тогда в поездках людей обыскивали и отбирали “лишнее”). На дорогу мне дали немного сухарей. Хорошо ещё, что я ехала не одна, а с одной очень милой ленинградкой, летом эвакуированной с двумя маленькими дочками из Петрограда в Саратов. Тогда началось “уплотнение” больших квартир и нас также уплотнили, поселив ее у нас. Мы с ней очень сдружились. […] С трудом мы втиснулись в вагон-теплушку товарного состава, до предела переполненную народом. Я, как уселась на полу на небольшое свободное местечко, так и не вставала шесть суток до самого Петрограда – выйти из теплушки было невозможно. Теперь, вспоминая об этой страшной поездке, даже не представляю себе, как я её перенесла, здоровый, сильный, был какой-то особый подъем духа, преодолевающий все невероятные трудности…[1]». Не менее суровые условия были и при обучении: «Д.Н. Кардовский руководил мастерской в трудные голодные годы первых революционных лет. Мастерская почти не отапливалась. Ученики получали в пайке зачастую вместо хлеба неочищенный овес. Конина была редким деликатесом. И все-таки мы продолжали работать. Кардовский безропотно разделял общие лишения. Помню, однажды, придя в мастерскую, я застала его за необычным занятием – он колол и ел орехи. “Вот, достал орехов, голоден, – сказал он мне. – Они мне вместо обеда”»[2].

С.Г. Бережков вел дневник в 1918 г., его страницы пронизаны чувством голода, который ему невозможно было утолить. При этом он отмечает, что уже в тот момент существовали особые категории граждан, которые могли себе

[1] Там же. Ф. 187. Д. 30. Л. 8.
[2] Там же. Л. 8–9.

позволить совершенно иной порядок питания: «Сегодня опять голодаю. Чтобы не дать мыслям о голоде овладеть мною долго бродил по городу. Усталость убила желания. Вид обильных яств, мне недоступных, в витринах размножившихся чрезвычайно специальных магазинов, не вызывал недобрых чувств, скорее действовала успокаивающе мысль, что есть и сытые»[1]. Как и большинство художников в обозначенный период, он корил себя за недостаточное занятие живописью, которое было вызвано в том числе голодом, к концу 1918 г. С.Г. Бережков пришел к следующим выводам: «Голод, голод виновен в упадке. Уже второй год недоедания не мог не сказаться. При критическом к себе отношении не следует себя унижать без меры. Выше голову. Мы еще повоюем»[2].

Дефицит одежды и обуви наблюдался среди художников обеих столиц, в данной области художники ощущали явное снижение качества жизни по сравнению с дореволюционным. Художница А.В. Уханова особенно отмечала отсутствие обуви, т.к. маршруты по городу ей приходилось преодолевать пешком[3]. О наличии аналогичных транспортных проблем в Москве и вынужденном преодолении городского пространства исключительно пешком до начала 1920-х гг. сообщала Е.С. Зернова.

Следует отметить, что, если для некоторых столичных художников отъезд из Москвы или Петрограда в провинцию становился способом пережить тяжелую продовольственную, санитарную ситуацию, то художники некоторых регионов, помимо означенных проблем, были вынуждены нести повинность в пользу новой власти. Д.Б. Даран революцию и первые послереволюционные годы застал в Саратове, в Москву переехал в 1922 г. В воспоминаниях о саратовском периоде он рассказывает об эпизодах, когда приходилось забыть о своей принадлежности к миру искусства. Их, молодых и пожилых художников, собирали и везли за 30–40 км от Саратова, чтобы они рыли окопы против армий А.А. Деникина и А.В. Колчака. Художники были не слишком приспособлены к такой работе,

[1] ЦГАЛИ СПб. Ф. 416. Оп. 1. Д. 19. Л. 2об.
[2] Там же. Л. 18.
[3] Там же. Ф. 133. Оп. 1. Д. 13. Л. 63.

например, П.С. Уткин рыл окопы в черном сюртуке и котелке, перебрасывая лопатой землю через себя обратно в окоп, от чего окоп не углублялся, а ветром земля с лопаты засыпалась ему за шею и в лицо[1].

В то же время, можно выделить ряд художников, большинство из которых получили свой уровень признания до Революции 1917 г., которые, конечно, потеряли в уровне жизни за счет общего экономического упадка, но все же сохранили свой определенный уровень привилегий еще благодаря дореволюционному «багажу». Большинство из них не попадают в рамки революционного поколения, это более старшие художники (даже если они не попадают в революционное поколение ввиду нескольких годов в дате рождения), зачастую члены ТПХВ. Чем же было обусловлено такое деление? В данном случае следует обратиться к социологии искусств – исследованиям феномена знаменитости и репутации. Один из основоположников данной тематики исследований А. Боунесс, изучая пути французских и других европейских художников к славе, выделил четыре этапа, которые проходит художник от вступления в сообщества до получения всенародного признания: принятие сообществом художников, принятие критиками, патронаж со стороны коллекционеров и дилеров арт-рынка, массовое одобрение[2]. Исследователь пришел к выводу, что на весь этот путь у художника уходит около 25 лет, за исключением каких-то отдельных, особенных случаев. Безусловно, данная цифра не может быть ни точной, ни абсолютной, она зависит от исторического контекста. Современные специалисты по социологии искусства отмечают, что «талант» художника (а точнее то, что считается талантом в том обществе, где ему суждено было родиться и развивать свое искусство) не может быть трактован так линейно, а современное развитие информационных каналов, появление соцсетей и как резких скачков популярности, так и не менее резких падений – все это является ограничениями теории А. Боунесса[3]. Однако применение данной теории к условиям Российской

[1] РГАЛИ. Ф. 2436. Оп. 1. Д. 41. Л. 12.
[2] *Bowness A.* The conditions of success. How the modern artist raises to fame. New York, 1990. P. 11.
[3] *Шовен П.-М.* Социология репутаций. Одно определение и пять вопросов // Отечественные записки. 2014. № 1. URL: https://strana–oz.ru/2014/1/sociologiya–reputaciy#_ftn27

империи конца XIX – начала XX вв. вполне оправдано, т.к. А. Боунесс выстроил свое исследование на материалах европейского (преимущественно французского) искусства второй половины XIX в., а российское и европейское искусство были достаточно близки в тот период. Кроме того, к рубежу веков в России уже был сформирован арт-рынок, характерный для капиталистической страны. Ввиду этого были сформированы те «ступени знаменитости», которые надо было пройти художнику, чтобы получить признание и соответствующий уровень привилегий.

В этом отношении показателен пример художника В.К. Бялыницкого-Бирули. В первую художественную школу он поступил в 1885 г., затем обучался и окончил МУЖВЗ. Известно, что в 1892 г. его картину уже приобрели для Третьяковской галереи, затем его приняли в ТПХВ, в 1904 г. он стал академиком живописи. Соответственно, если отсчитывать начало его художественного пути с 1890 г. (переезд в Москву), то получается как раз примерно время его полного признания, а также приобретения им усадьбы «Чайка».

Соседка по московскому двору художника вспоминала, что он был женат на богатой купчихе, любил красиво одеваться и охоту. После революции его первая жена прожила не так долго, он остался с дочерью. Дом в московском дворе, принадлежавший супруге, был утерян, художника с дочерью коснулось уплотнение (которое коснулось многих художников, у которых была жилплощадь). Однако художнику осталась его усадьба «Чайка» на озере Удомля, куда любили заезжать государственные и партийные лидеры как для приятного общения, так и для охоты. Более того, художника не коснулась необходимость писать произведения на революционные или производственные темы, хотя «он тоже вздыхал и жаловался на тяжесть идеологического ярма»[1]. При этом переписка с семьей В.К. Бялыницкого-Бирули, свидетельствует, что даже в первые послереволюционные годы дефицита продовольствия или одежды он не испытывал: мука, деньги, покупка ткани для нарядов дочери – все это не являлось

[1] *Семпер-Соколова Н.Е.* Портреты и пейзажи. Частные воспоминания о XX веке. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/1997/3/portrety–i–pejzazhi–2.html

проблемой[1]. Например, он узнал, что у дочери украли сумочку и чулки – не печалься, написал заботливый отец, крестный все возместит с лихвой[2]. Сам же он приобрел дочери в 1918 г. ботинки и шубу, отправлял продукты, в одном из писем сообщил о посылке полутора килограмм конфет, почти килограмма карамели и двух плиток шоколада[3]. Конечно, в данном случае совпало сразу несколько факторов – как общественное признание заслуг художника, так и значительный капитал, оставшийся с дореволюционных времен. Однако у В.К. Бялыницкого-Бирули была возможность пройти «ступени» А. Боунесса, в отличие от таких художников, как Д.П. Штеренберг, К.С. Малевич, В.Е. Татлин и многих других. Революция вмешалась в ход пути общественного признания, если сообщество художников и художественная критика подверглись значительной трансформации, но продолжали существовать, т.к. сохранили основной человеческий капитал, то вот сфера дореволюционного патронажа была разрушена полностью, коллекционеры теперь не оказывали поддержку художникам, а арт-рынок в части приобретения уникальной, а не массовой продукции перестал существовать. Более того, патронажная система, которая, конечно, возродилась в новой форме, не должна была существовать исходя из советской идеологии.

Возвращаясь к вопросу о сохранении или утрате привилегий, семейная чета художников революционного поколения А.А. и Ю.Г. Араповых старалась поддерживать привычный образ жизни. В том числе, сохранять прислугу (не постоянную, а нанимаемую), однако постепенно от данной привычки пришлось отказаться. Например, в письме из Анапы 1925 г. Ю.Г. Арапова сообщает, что ей приходится готовить самой ввиду финансового кризиса[4].

Введение новой экономической политики в 1921 г. стало ударом по революционным представлениям многих людей, что в первую очередь, конечно, отразилось на профессиональных революционерах, тех, которые были искренны в желании привести общество в лучшее будущее и не старались нажиться. Однако и

[1] РГАЛИ. Ф. 2318. Оп. 1. Д. 33.
[2] Там же. Л. 8.
[3] Там же. Д. 32. Л. 5.
[4] Там же. Ф. 2350. Оп. 2. Д. 45. Л. 4об.

«революционные» художники, в особенности представители второй волны революционного поколения, тяжело переживали введение НЭПа.

Студенты ВХУТЕМАСа находились в тяжелых условиях, а на улицах столицы они видели достаточно безбедный образ жизни нэпманов и нэпманш. Искусство, которое они почитали высшим смыслом своего существования, которое они создавали, было предназначено для нового общества, ради которого, художники, в конечном счете, и трудились. НЭП же возвращал прежние общественные формы. Кроме идеологической составляющей, эпоха НЭПа отразилась и на экономическом состоянии сообщества художников, их материальном обеспечении. С одной стороны, художники могли получать большее количество частных заказов, которые могли поддерживать их материальное положение, однако новый класс коллекционеров и меценатов за такой короткий срок не мог сформироваться. С другой стороны, сократилось государственное финансирование изобразительного искусства, прекращались государственные заказы. Более того, художник продолжал в советской системе проходить как в общем-то буржуазный элемент, что отразилось и на налоговом обложении.

После постановления ВЦИК и СНК от 23 ноября 1922 г. о введении в действие положения о подоходно-имущественном налоге [1] художниками было создано несколько коллективных писем. Московские художники Е.Е. Лансере, Д.Н. Кардовский, И.И. Машков, С.В. Малютин, А.Е. Архипов, А.М. и В.М. Васнецовы, Н.П. Крымов, М.В. Нестеров, П.В. Кузнецов, скульптор С.Т. Коненков, П.П. Кончаловский обратились во ВЦИК, как к «единственной и последней надежде». Следует отметить, что, среди авторов этого письма, значительная часть имен – художники, прошедшие все «ступени» и получившие общественное признание. До вопроса с налоговым обложением большинство их них (исключая И.И. Машкова, П.В. Кузнецова, С.Т. Коненкова и П.П. Кончаловского) не предпринимали попыток регулирования жизни сообщества художников путем коллективного письменного общения с властью. В

[1] Известия ВЦИК. 1922. 26 ноября. № 268.

письме отмечено, что положение «редактировано» крайне невыгодно[1]. Первая часть письма была направлена на убеждение членов ВЦИКа в том, что художник принадлежит к рабочий профессии и всегда был пролетарием, а никак не нэпманом, и налоговое обложение должно быть соответствующим[2]. Данный тезис в схожих формулировках повторялся в послереволюционный период всеми группами и акторами сообщества советских художников. Вторая часть письма обращена к более редкой для исследуемого периода теме – отношению художник – коллекционер – государство: «если же последняя ставка художника – частный собиратель, вынужден будет повернуться к нему спиной, то искусству грозит неминуемая гибель»[3]. Очевидно, что подобную заботу о судьбе коллекционера могли проявить только художники, чья профессиональная деятельность застала дореволюционный арт-рынок. В конце письма художники выдвигали требования: закрепление статуса художника как пролетария, отдельная студия или хотя бы комната, которая не должна считаться излишками, освобождение от налога покупателей современного искусства.

Схожее по содержанию письмо было составлено от имени художников и скульпторов РАБИСа в Президиум Моссовета[4]. В нем отсутствует указание на «рабочесть» профессии художника и нет упоминания коллекционеров, но ситуация с помещениями, пространством для художника описана как крайне тяжелая, вопрос «профессиональной жизни и смерти»[5]. Описаны материалы, используемые художниками в работе и занимающие площадь. Требований профсоюз не выдвигает, однако «находит необходимым установить и провести в законодательном порядке»: принцип предоставления художникам права на добавочную площадь, исходя из производственной необходимости, определяемую ИЗО РАБИСом; запрет на перемещение художника из одного помещения в другое без предварительного осмотра и разрешения профсоюза на предмет равнозначных

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 118. Д. 124. Л. 1.
[2] Там же.
[3] Там же. Л. 2.
[4] Там же. Ф. 145. Д. 891. Л. 1–3.
[5] Там же. Л. 1.

рабочих условий, например, света; приравнивание художников в вопросах жилища к членам ЦЕКУБУ (тут они были вынуждены настаивать)[1].

Исследовательница деятельности ЦЕКУБУ Е.А. Долгова пришла к выводу, что художники и представители других творческих профессий начали попадать в списки ЦЕКУБУ начиная с 1920 г., однако вплоть до 1922 г. это были лишь единичные случае. В 1922 г. были созданы разряды, и система заработала более-менее стабильно[2]. В ходе работы над данным диссертационным исследованием была выявлена докладная записка по вопросу о мерах улучшениях быта художников изобразительных искусств[3]. В записке сообщалось, что условия НЭПа ухудшили положение художников, на что оказали влияние налоговый и жилищный факторы, отсутствие частного рынка и государственной поддержки изобразительного искусства. Художники в налоговом отношении были уравнены с врачами, инженерами и пр., что повторяло дореволюционную модель налогообложения. Они были вынуждены платить налог основной и уравнительно-подоходный. Однако доход художника значительно снизился по сравнению с дореволюционным периодом. В докладной записке приводятся данные о том, что средний заработок художника в первой половине 1920-х гг. редко достигал 5–10% от дореволюционного[4]. Для преодоления этой ситуации авторы предлагали, опять же, перевести художников в статус рабочих, вести учет заработка рабочих через РАБИС, ввести положение об оплате дополнительной площади художникам в однократном, а не троекратном размере. В одном из вариантов была обозначена необходимость воссоздания закупочного органа, в который, по задумке авторов, должны были войти представители различных государственных органов, в том числе НК РКИ, и ЦК РКП(б), а также практики командировок художников заграницу, в особенности молодых.

---

[1] Там же. Л. 3.

[2] *Долгова Е.А.* Власть, ЦЕКУБУ и творческая интеллигенция в социально-экономических обстоятельствах 1920-х гг.: позиции, статусы, декорации // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 1. С. 119–127.

[3] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 86. Д. 156. Л. 1–12.

[4] Там же. Л. 2.

В 1-ом разряде выявленного списка деятелей искусств, представленных петроградской КУБУ значится девять художников (живописцы, графики) из семнадцати человек. Это представители разных художественных направлений, подавляющее количество – представители революционного поколения, как профсоюзные лидеры (Г.М. Бобровский), руководитель в прошлом московской коллегии ИЗО НКП (В.Е. Татлин), так и художники, получившие высшее художественное образование уже в Свободных мастерских/ВХУТЕМАСе (Я.М. Гуминер)[1]. Архивные фонды художников также сохранили информацию о деятельности ЦЕКУБУ. Наиболее ранняя выявленная «карточка» художника относится к 1922 г. – она принадлежит А.А. Арапову[2] (в РАБИС, например, он вступил лишь в 1925 г.[3]). Карточка 1923 г. сохранилась в архиве Н.А. Касаткина[4], И.И. Машков получал в 1924 и 1925 гг.[5] и т.д. Для успешного зачисления в списки ЦЕКУБУ нужна была рекомендация. Одним из лиц, дававших такие рекомендации художникам, был А.В. Бакушинский. Например, в 1924 г. к нему обращалась В.Е. Пестель, он ей отвечал, что готов дать отзыв в ЦЕКУБУ, ему для этого нужны ее биографические данные, но еще лучше – заполненная анкета КУБУ, а в идеальном варианте – некто Лев Федорович напечатает отзыв на машинке, а А.В. Бакушинский просто его подпишет[6]. В таком отзыве для К.К. Зефирова А.В. Бакушинский охарактеризовал художника как серьезного современного мастера с большой квалификацией и выраженным художественным лицом, ведущего научно-методическую и организационную работу[7]. Соответственно, художники, входившие в сообщество, имели базовое право на паек и привилегии в области занимаемой площади, по мнению его представителей, вне зависимости от избранного течения в изобразительном искусстве. Выявить закономерность по включению в списки ЦЕКУБУ художников в данное время не представляется

[1] Там же. Л. 8.
[2] РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 1. Д. 184. Л. 1.
[3] Там же. Л. 3.
[4] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 96. Д. 244. Л. 1.
[5] Там же. Ф. 112. Д. 28, 30.
[6] РГБ. Отдел рукописей. Ф. 680. Оп. 1. Д. 11. Л. 1.
[7] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 124. Д. 345. Л. 1.

возможным и можно лишь подтвердить вывод Е.А. Долговой, что никакого разработанного алгоритма в данном случае не было.

Художники, попавшие в списки ЦЕКУБУ, получали охранные грамоты на свое жилье и мастерские (как научные работники)[1], а также академический паек. Некоторые художники умудрялись получать сразу три пайка, например, Ю.П. Анненков получал гражданский («голодный») паек, академический и «милицейский», за организацию культурно-просветительской студии[2].

С эпохой новой экономической политики связан новый виток развития клиент-патронских отношений, которые трансформировались и закрепились в сталинский период [3] . Первым и главным патроном художников был А.В. Луначарский, к которому обращались за помощью представители творческой интеллигенции сразу после прихода к власти большевиков. Теперь же список патронов расширяется, применяется классическая тактика клиента – запрос на авторитетное мнение патрона. Например, в 1921 г. В.Н. Пчелин отправил А.В. Луначарскому снимок своей картины и просил высказать мнение[4]. В 1926 г. этот же художник ведет переписку с В.Д. Бонч-Бруевичем, последний пишет о внезапном пожаре, который помешал ему посетить В.Н. Пчелина [5] . В 1924 г. Н.И. Бухарин ходатайствует перед Президиумом ВЦИКа о сохранении В.Д. Поленову усадьбы[6].

Специфические повседневные практики формировались у советского студенчества в целом и у студентов высших художественных учебных заведений тоже. Задачи нового искусства, формирование облика революционного города и т.д. – все это не отменяло молодости и характерных для нее переживаний, к которым еще прибавлялась творческая деятельность художников.

---

[1] Там же. Ф. 145. Д. 19. Л. 1.
[2] *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М., 2005. С. 81.
[3] См.: *Янковская Г.А.* Патрон-клиентские отношения в практиках управления советским искусством эпохи сталинизма // Ars Administrandi. Искусство управления. 2013. № 2. С. 26–33.
[4] РГАЛИ. Ф. 968. Оп. 1. Д. 24.
[5] Там же. Д. 41.
[6] Там же. Ф. 1946. Оп. 2. Д. 3.

О студенческой театральной самодеятельности вспоминала Е.С. Зернова: «Жизнь во ВХУТЕМАСе была насыщена разнообразными событиями, например Сергей Сенькин организовал клуб имени Сезанна. Часто ставили спектакли, где главными авторами и изобретателями были А. Гончаров, П. Вильямс и С. Образцов. Процветала комедия дель арте. По образцу Гольдони сочиняли злободневные пьесы. Фигурировал делла Равделла — ректор ВХУТЕМАСа Равдель. Он восклицал: “Немедленно, или я за Казиаткой послать прикажу!” А хор вопил изо всех сил: “за Казиаткой!!!”. Казиатка был рыжебородый комендант здания, единственная реальная власть во Вхутемасе»[1].

В стенах ВХУТЕМАСа уделялось внимание и физической культуре, что также ложилось в рамки идеологического воспитания молодежи. Д.А. Шмаринов вспоминал впечатляющий по размерам спортивный зал и команду ВХУТЕМАСа по баскетболу, которая, по его воспоминаниям была сильнейшей в Москве. Ее главными звездами были художники Г.Г. Нисский, А.М. Лаптев и Я.Д. Ромас – молодые художники, не принадлежавшие к революционному поколению, которые только входили в сообщество во второй половине 1920-х гг. Г.Г. Нисский был спортивной гордостью ВХУТЕМАСа и известен своим опасным трюком – стойкой на руках на парапете верхней площадки здания ВХУТЕМАСа[2]. Творческая самодеятельность, спортивные занятия, революционный энтузиазм как непременный атрибут молодости 1920-х гг. – это те элементы повседневной практики художников, которые впоследствии вошли в канон воспоминаний. Однако другая часть повседневных практик в этот канон не вписывалась, соответственно, была вычеркнута. В первую очередь, это касалось того уровня личных переживаний, который пламенный революционер мог бы назвать мещанским, например, романтические чувства.

Сохранились воспоминания С.А. Лучишкина о наиболее тяжелом с точки зрения продовольственной и хозяйственной ситуации периоде в Москве, которые окрашены в радужные романтические тона: «Холодная зима 1919–1920 года.

[1] *Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 38.
[2] *Шмаринов Д.А.* Годы жизни и работы. М., 1989. С. 50.

Голодная зима. Жителей в Москве не то, что теперь, значительно меньше. Транспорта уличного почти никакого нет. Москва в сугробах и, как в деревне, идут тропинки по Тверской, по переулочкам, и все! Трамваи стоят. Лошади почти все уже съедены. Дворников тоже нет. И вот я — студент ВХУТЕМАСа. И путь мой от Калашного переулка на Мясницкую, через Леонтьевский переулок к Сретенке, по этим сугробам, по этим тропинкам. Мне восемнадцать лет. Ну, и в восемнадцать лет, как всегда, происходит неожиданная встреча. Причем происходит всегда в каком-то случайном месте. Вот и у меня тоже в Леонтьевском переулке произошла встреча, – увидел девушку с ясными голубыми глазами. Необычайная теплота сразу возникла, и я даже не знал, как мне быть. Девушку я встречал довольно часто: видимо, когда я возвращался из ВХУТЕМАСа, она возвращалась из школы, вероятно, второй ступени. Решаю: сегодня встречусь — обязательно подойду, скажу, что я больше не могу так. А ее нет, разошлись пути! Следующий раз встречаюсь, но я тащу мешок мороженой картошки. Разве можно к ней подойти! В другой раз, и опять не встречаюсь. Снова она, а я везу на санках пайку дров с Рижского вокзала на Калашный, где же остановить санки... А в следующий раз у меня рваные ботинки, ну как я с рваными ботинками подойду? А весной она исчезла. Так я и не смог сказать всего, что у меня накопилось. Осталось только необычайное чувство»[1]. В ином ключе рассуждал в дневнике И.А. Малютин. Он был не в силах определиться и метался между тремя девушками, с которыми общался. Рассуждал он весьма практично, что одна из них пригодилась ему на кухне, другая – «в комнатах», а третью он рассматривал как талантливую художницу, с которой можно и искусство обсуждать. Однако фиксация романтических отношений в эго-документах художников данного периода явление не слишком частое. Также нельзя сказать, что был образован некий любовный канон и в воспоминаниях. Впоследствии семейные отношения могли стать предметом обсуждения в МОССХе, как один из аргументов о нравственном несоответствии того или иного художника. Е.А. Кацман на одном из заседаний,

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф.181. Д. 19. Л. 1.

говоря о К.С. Малевиче, сообщил, что они были женаты на родных сестрах, он знал его как художника и как человека – и в обеих ипостасях К.С. Малевич проявил себя не лучшим образом [1]. Аргументировал он это, ссылаясь на отношение К.С. Малевича к жене. Сам Е.А. Кацман помогал своей супруге, а К.С. Малевич не считал нужным это делать, говорил, что он художник. Более того, по словам Е.А. Кацмана, создатель супрематизма якобы придумывал себе болезни, чтобы избежать таких неприятных занятий как, например, таскание воды из колодца, ругался на жену, что та кашляет, когда она болела, а после того, как она умерла, быстро женился. На том же заседании Е.А. Кацман назвал Д.П. Штеренберга «сюрреалистом бесталанным», который стоял во главе ИЗО НКП и туда же взял К.С. Малевича, В.Е. Татлина, Н.Н. Пунина и др. Особенно же Е.А. Кацмана возмущало, что он до сих пор был вынужден видеть в Третьяковской галерее черный квадрат, чем он очевидно недоволен.

Сообщество художников существовало, естественно, не только в рамках советских досуговых практик, таких как самодеятельность или спорт. Формат собраний осуществлялся не только на заседаниях или собраниях, но и в разных квартирах или на редких в период 1917–1927 гг. дачах. И.А. Малютин в дневнике описал поездку на дачу В.В. Маяковского. Подобные неформальные сборища служили установлению личных контактов между художниками, однако иногда включали те «досуговые практики», о которых было совершенно не принято упоминать. Такой распространенной тогда среди художников практикой было, по-видимому, вдыхание эфира. Ю.П. Анненков вспоминал, как нюхал вместе с Н.С. Гумилевым, А.В. Каплуном (им и «конфискованный») и какой-то девушкой. При этом Ю.П. Анненков сразу оговорил, что сам-то он, конечно, не нюхал, а только делал вид[2]. Эфир упоминается и у В.Е. Пестель[3]. Прямо во время заседания отдела ИЗО НКП В.Б. Шапошников наклонился к ней и спросил, нюхает ли она эфир. Употребление алкоголя было ограничено и в условиях отсутствия

[1] РГАЛИ. Ф. 2368. Оп. 2. Д. 36. Л. 29–41.
[2] *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М., 2005. С. 104–106.
[3] См. Приложение № 3.

официальной его продажи, согласно Н.Б. Лебиной, спиртные напитки заменяли наркотическими веществами[1]. Эфир же, как медицинское средство, был более доступен.

[1] *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999. С. 27.

4.2. Городское пространство в жизни художников

Город имел значение не только как место проживания художника. В 1929 г. советский историк Н.П. Анциферов пишет о том, что Москва обретает совершенно новое качество, уже не человек формирует город, а город человека, и он становится все более обособленным от человека, самостоятельным организмом, который увеличивается и во многом определяет судьбу культуры[1]. Для советского общества и государства, особенно в 1920-е гг., город представлял особую ценность, именно город был источником формирования нового господствующего класса – пролетариата. Город являлся базой технического прогресса, центром революционной деятельности, а затем – формирования новой культуры советского человека. После 1917 г. город стал отдельным предметом изучения и модернизации, в этот процесс были включены архитекторы и художники, разработавшие множество проектов, таких как план реконструкции Москвы А.В. Щусева, города-сада и пр. Резко возрастает и население города, и его значение в культурном отношении. Сообщество советских художников – сообщество городской культуры, которое не просто проживало в пространстве города, но само его творило и реконструировало.

Осознание художниками новой роли города как концепции происходило в нескольких направлениях. Одним из практических результатов такого осмысления стало искусство на улицах – праздничная культура. Феномен революционного советского праздника – это особое явление, которое привлекло исследователей уже во второй половине 1920-х гг.[2], и продолжает оставаться актуальным сейчас, сформировав отдельное направление в историографии[3]. Учитывая масштабность

[1] *Анциферов Н.П.* Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л., 1929. С. 16.

[2] См.: *Цехновицер О.В*. Демонстрация и карнавал. Л., 1927; *Он же*. Празднества революции. Л., 1931; и др.

[3] См.: *Барышева Е.В.* «В веселом грохоте, в огнях и звонах»: советский праздник в социальном конструировании нового общества. М., 2020; *Она же.* Мир идеалов советского праздника (к вопросу конструирования социальной реальности) // 1917 год в России: социалистическая идея, революционная мифология и практика: сборник научных трудов. Екатеринбург, 2016;

данного явления, сосредоточимся лишь на двух его аспектах применительно к сообществу художников, а именно практике реализации городских праздников и «массовости», как новому явлению городской культуры.

В отличие от остальных государственных заказов, уличное оформление праздников актуализировалось очень быстро и требовало привлечения большого количества художников. Участие художников в оформлении революционных праздников дало возможность, во-первых, опробовать свои творческие силы, что было особенно актуально для молодых студентов ВХУТЕМАСа, а во-вторых, получить источник дополнительного заработка.

Кроме того, художники не только оформляли праздники, но и организовывали весь оформительский процесс. И.Н. Гурвич в воспоминаниях сохранил организационный план оформления Петрограда 1920 г., впоследствии не опубликованный в сборнике АХРР, для которого предназначался[1]. И.Н. Гурвич учился в художественной школе Н.К. Рериха, а затем отошел от художественной жизни и вплоть до 1920 г. занимался общественно-политической деятельностью[2]. Он возвратился в Петроград и, как обладатель партийного билета, оказался сразу на посту в РАБИСе, а в 1922 г. уже возглавил его петроградское отделение. После отъезда части состава отдела ИЗО НКП в Москву, И.Н. Гурвич сменил Н.И. Альтмана на посту главного художника, пробыв в этом качестве в течение 10 лет. Если Н.И. Альтман оставил художественные планы оформления, например, площади М.С. Урицкого (Дворцовая пл.), то И.Н. Гурвич выполнял именно руководящую роль. Проекты оформления города утверждались не только главным художником. Он также занимался их утверждением у районных партийных организаций, финансовой составляющей и даже светом и фейерверками. На каждый район создавалась бригада художников, привлекались художники-консультанты, труд которых отдельно оплачивался. Во главе бригады стоял художник-профессионал, а вот непосредственными исполнителями часто бывали

Шалаева Н.В. Формирование образа советской власти в культурных практиках. 1917–1920-е гг. Саратов, 2013; и др.

[1] ЦГАЛИ СПб. Ф. 144. Оп. 1. Д. 19.

[2] Там же. Л. 18.

студенты художественных учебных заведений, ученики своего мастера. Художниками централизованно оформлялись не только городские площади – места массовых гуляний, но также фабрики и заводы, витрины магазинов. На первом этапе художники создавали эскизы, которые утверждались, в первый раз, специальной подкомиссией, а затем первым секретарем Горкома партии и председателем Петросовета (или совета другого города). На втором этапе делегацию обязательно сопровождал главный художник, который должен был презентовать проект и являлся главным ответственным лицом как за содержательную, так и за исполнительскую часть. Если партийное и городское начальство все устраивало, то художники приступали к полномасштабному исполнению проекта. Это был действительно акт коллективного творчества, который запомнился многим художникам, которые были тогда студентами. Впечатлял и сам объем работы, и масштаб полотен, и наглядность результата. Ввиду очень сжатых сроков художники часто выполняли такие работы днями и ночами. Кроме того, учитывая различия в художественных направлениях, реализуемых бригадами – это была возможность продемонстрировать превосходство над коллегами по цеху.

Город должен был обрести художественное оформление накануне дня празднования. Уже готовые и развешенные работы также проходили этап приемки: главный художник и районные представители партии и совета объезжали «изо-точки» в сопровождении пожарников, которые, в случае непринятия какой-то работы, сразу ее снимали.

Финансировалось оформление революционных праздников за счет городского бюджета, а также ведомств и учреждений города. Все занятые художники получали оплату, но ее размер определялся специальной тарифной комиссией, где наибольший вес имели представители профсоюза.

Впервые в революционных условиях советские художники столкнулись с задачей прямого взаимодействия с массовым зрителем, до этого результат своей работы художник представлял перед весьма ограниченной группой. Власть выделяла средства для проведения годовщин революции, 1 мая и т.д., для того,

чтобы старая праздничная культура сменялась новой, возникали новые сакральные символы, связанные с революцией, большевиками и новым миропорядком. Данный посыл должны были воспринять все слои населения. Художники не возражали против революционной символики, однако представители авангардных течений считали принципиально важным выражать новые идеи новым живописным языком, что включало абстрактную, беспредметную живопись. Причем происходило это не только в Москве или Петербурге, но и в других городах, например, для сравнения, в Киеве, где в оформлении первого революционного праздника принимала участие А.А. Экстер[1]. Ее кубофутуристические полотна породили следующий диалог двух пролетариев: «“Тьфу, черт, – ничего не пойму, что здесь намалевано”. “Экий ты, право, недогадливый! Ну, видишь, треугольники – красные, зеленые, синие, желтые, лиловые, оранжевые, черные, белые – все цвета – ну, значит “Интернационал”»[2]. Впоследствии аргумент, что реализм является наиболее массово-ориентированным и массово-понятным будет возникать как в синхронных документах, так и воспоминаниях художников, отдавших свое предпочтение данному направлению в живописи. Однако оценить реальные предпочтения массового зрителя не представляется возможным. Подобные свидетельства скорее исключительны и не дают репрезентативного объема источников. Книги отзывов существовали для выставок, а не праздничных оформлений, но и они относятся к периоду преимущественно после 1927 г. В то же время, книги отзывов на выставку АХРР, где была представлена реалистическая живопись, содержат очень разные мнения и замечания[3]. В том числе, один «молодой металлист» заявил, что кузнец на картине совершенно неправильно держит железо, ручник-молоток в руках у него не кузнечный, а легкий слесарный

[1] Исследователь биографии и творчества А.А. Экстер утверждает, что к тому моменту она уже покинула Киев и отправилась в Одессу (см.: *Коваленко Г.Ф.* Александра Экстер. М., 2010. Т. 2. С. 20). Н.А. Прахов указывает в воспоминаниях именно А.А Экстер, но, возможно, от ее имени выступала группа учеников мастерской, которые работали с художницей несколько лет.

[2] *Красовицкая Т.Ю., Филина Ю.С.* «Пробудившиеся утром киевляне были буквально ошеломлены изменившимся за одну ночь видом города». Воспоминания художника Н.А. Прахова. 1918–1919 гг. // Отечественные архивы. 2015. № 1. С. 108.

[3] РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Д. 32–34.

инструментальный молоток, которым в кузнице ничего не сделаешь. Все это, на взгляд зрителя, преступное искажение производственной жизни.

Проблема города и массовости затрагивала художников и в ином измерении, более глобальном. В процентном соотношении городских и сельских жителей в дореволюционной России перевес был на стороне последних, особенно по сравнению с западноевропейскими державами, однако после 1917 г. ситуация стала резко меняться. То, что испанский философ, современник российской революции 1917 г., Х. Ортега-и-Гассет формулировал как растущее столпотворение, стадность, всеобщая переполненность или же массовость становится реальностью и для советской столицы: «Становится вечной проблемой то, что прежде не составляло труда – найти место»[1].

Молодой художник, один из представителей Левой федерации искусств Киева, Н.А. Шифрин отправился в Москву для обучения во ВХУТЕМАСе новым формам искусства. В 1922 г. он писал жене: «Тоска по дому и чувство какой-то полной ненужности моей здесь, при таких условиях, в каких я сейчас. Очевидно, что для нашего утверждения в Москве прежде всего необходимо нанять хотя бы комнату. Это сейчас неимоверно трудно. Год тому назад это было просто и легко»[2]. Конечно, с точки зрения современного человека, Москва 1920-х гг. была малонаселенным городом, но, во-первых, стоит отметить неразвитую инфраструктуру, а во-вторых, подобный «массовый» тип существования человека только формировался, тем самым усугубляя отрыв нового мира от старого, поскольку процесс урбанизации в России активизировался в данный период.

Важное значение для истории повседневности имеет личное пространство, в которое помещен человек. Такое пространство чаще всего не одно, есть пространство домашнее, есть рабочее и т.д. Художники, проживавшие в Москве в 1917 – начале 1920-х гг., ощутили на себе политику уплотнения. В их личное пространство врывались посторонние люди, и одной из стандартных стратегий минимизации ущерба, не только у художников, было самостоятельное уплотнение

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М., 2002. С. 16.
[2] РГАЛИ. Ф. 2422. Оп. 1. Д. 196. Л. 8.

«на опережение», т.е. самостоятельный выбор жильцов. Студенты столичных мастерских получали свое пространство в общежитии. Такой коллективный формат проживания был привычен для молодых художников – к началу XX в. коммуны художников были распространены в России и Европе, приезжавшие на обучение художники нанимали жилье, которое обходилось минимально затратно и при этом погружало их в среду единомышленников. Однако теперь государство брало на себя обеспечение студентов – это касалось жилья, еды, рабочего пространства и даже досуга. Рабочее пространство художника весьма специфично – ему нужна мастерская. Весьма масштабное помещение, к которому предъявляются требования по параметрам пространства и освещенности. Художники, как и большинство городского населения, в начале 1920-х гг. страдали от голода и холода, но не меньшей трагедией для них было отсутствие света. И.А. Малютин писал, что его мучает неизвестность – зажгут свет или нет, а бодрствование в темноте он называет «сидеть без глаз». Мастерская для художника в эго-документах представляет даже большее значение, нежели личное жилье. Многие художники жили в мастерских. Ю.В. Разумовская жила в Петрограде с мужем в мастерской при Академии. И.А. Малютин работал в «Смехаче» в Ленинграде и жил на Итальянской улице в мастерской для художников на верхнем этаже. Эпоха дач и служебного жилья наступит потом, в 1917–1927 гг. ситуация В.К. Бялыницкого-Бирюли или В.В. Маяковского была исключением, правда уже в начале 1920-х гг. от лица ВХУТЕМАСа направлялись запросы в местные органы (например, МОНО) для предоставления дач для проживания на время отпуска отдельным художникам-преподавателям[1]. Следует отметить, что после введения в 1922 г. всеобщей системы оплаты жилья и коммунальных услуг лица свободных профессий, к которым относились и художники, оказались в наиболее невыгодных условиях[2].

[1] Там же. Ф. 681. Оп. 1. Д. 1637. Л. 15–16.
[2] *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999. С. 188.

В период 1920–1930-х гг. появляются проекты коллективного проживания для представителей отдельных отраслей и профессиональных групп, в том числе, для художественных работников. Современные исследователи доказали, что жилищная политика СССР являлась, с одной стороны, способом взаимодействия с различными группами населения и выстраивания новой иерархии общества, с другой стороны, она была одной из форм управления населением[1]. Кроме того, жилищная политика и ее реализация были подвижной сферой, в которой архитектурные и урбанистические концепции довольно активно сменяли друг друга. Данная тенденция прослеживается и на материале т.н. городков художников в Москве. Первым из таких проектов стал сохранившийся до наших дней поселок Сокол, известный и сегодня как поселок художников. Он был также одним из первых проектов, который реализовывал концепцию города-сада в интерпретации советских архитекторов. В его создании ключевую роль сыграли архитекторы ВХУТЕМАСа. Они кардинально видоизменили концепцию города-сада, отбросив от первоначальной идеи те элементы, которые не могли быть воплощены при советском социальном строе[2]. Советский город-сад делал акцент именно на особенной планировке населенного пункта. Строительство Сокола началось в 1923 г.[3] Несмотря на трансформацию концепции, Сокол был и остается интересным проектом кооперативного строительства, который, однако, не предполагал коллективного проживания именно художников или представителей какой-либо другой одной профессии. Приобрести там жилище мог любой, у кого хватало средств, и художников там было отнюдь не подавляющее количество. Закрепившееся название «поселок художников» связано с наименованием улиц в честь известных российских живописцев. Кроме того, уже в 1930-е гг. там жил один из наиболее знаменитых представителей соцреализма – А.М. Герасимов.

[1] См.: *Меерович М.Г.* Наказание жилищем: жилищная политика в СССР как средство управления людьми (1917–1937 годы). М, 2008.
[2] См.: *Хазанова В.Э.* Советская архитектура первой пятилетки. Проблемы города будущего. М., 1980. С. 20–23; *Меерович М.Г.* Градостроительная политика в СССР (1917–1929). От города-сада к ведомственному рабочему поселку. М., 2017. С. 13–24.
[3] *Меерович М.Г.* Градостроительная политика в СССР (1917–1929) … С. 104.

Проект уже именно специального жилья для художников, учитывавший потребности их профессиональной деятельности – это городок художников на Верхней Масловке. Его реализация пришлась уже на 1930-е гг. Первые корпуса были закончены в 1930 г.[1] Соответственно, проблема коллективного проживания и специального жилья для художников была поставлена уже в 1920-е гг., однако фактические попытки ее разрешения были предприняты уже позднее.

Границу в сознании революционного поколения художников между старым миром и новым дополняла «провинциальность» авангарда – характерная черта, выведенная искусствоведом И.Н. Голомштоком[2]. Согласно его исследованиям, большинство представителей авангарда, как отечественного, так и зарубежного, были выходцами из провинции, что существенно влияло на их творческое формирование. С одной стороны, размеренная провинциальная жизнь и ориентированность на традиционный уклад не соответствовали их будущным устремлениям, что позволяло без сожалений рвать с прошлым. С другой стороны, они существовали вне столичной художественной моды, в учебных заведениях крупных или столичных городов у художников не было знакомств в творческой среде (или же это были не такие тесные отношения). Молодые художники реже видели в своем учителе кумира или же авторитет, что приводило к большей возможности отрицания художественного направления, предлагаемого старшим поколением.

Художники, чье детство и юношество прошло не в Москве, видели город, как платформу, ступень для шага в новое светлое будущее, им хотелось скорее изменить город в соответствии с новыми идеалами. В то же время, проживание в относительно небольшом городе, где концентрация художников была значительно меньше, позволяла легче проявиться, заработать себе имя. М.М. Цехановский находился в начале 1920-х гг. в Могилеве, он остается там в надежде выстроить отношения и зарекомендовать себя перед коллегией отдела ИЗО НКП: «Я также

[1] Творчество. 1934. №5. С. 1. Данный номер целиком посвящен городку художников на Верхней Масловке.
[2] *Голомшток И.Н.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004. С. 13–14.

имею свои житейские цели остаться в Могилеве на зиму с тем, чтобы зарекомендовать себя перед “центром”, как заведующий художественным училищем, как руководитель живописью и, может быть, если успею, как художник. Сейчас, с отъездом штабных учреждений, в которых было некоторое количество людей интеллигентных и культурных, чувствуется крайне низкий уровень провинциальной среды: здесь не может цениться все, что выше понимания этой среды. Ни научная, ни художественная жизнь – здесь невозможна, немыслима. Людям – выдающимся, стремящимся к высоким целям в этих обстоятельствах – здесь нет жизни»[1]. При этом он отмечает, что теперь «центр» нищий и неизвестно есть ли смысл устанавливать эти связи. Дневник сохранил терзания художника о переезде в один из столичных городов. Одним из факторов для размышления являлась материальная составляющая – он должен кормить семью, в Могилеве работа была, а в столице ее пришлось бы искать. Кроме того, вопрос профессиональной конкуренции и репутации для М.М. Цехановского имел значение. Он осознавал, что в Могилеве он – величина, а в Петрограде – ему придется пробиваться. Только нахождение в этой конкурентной среде способно подвигнуть на определение своего подлинного пути в изобразительном искусстве и карьере[2]. 30 ноября 1926 г. М.М. Цехановский записал в дневнике: «Я теперь только начинаю понимать, какая тяжелая и натянутая атмосфера царит в среде художников. Лучше всего в этом случае – идти и не оглядываться по сторонам. Какое ужасающее самолюбие, болезненно-напряженное у Дормидонтова, Павлова, Самохвалова! В такой среде можно самому превратиться в обнаженный нерв самолюбия, потерять чувство собственного достоинства и ожесточиться, как цепная собака»[3].

Скорость, с которой город был способен меняться, не удовлетворяла некоторых художников. Воспоминания о Москве С.А. Лучишкина, художника, студента ВХУТЕМАСа в 1920-е гг., разнятся в изданной версии и архивном

[1] РГАЛИ. Ф. 2627. Оп. 2. Д. 95. Л. 5 об.–6.
[2] Там же. Д. 95. Л. 40.
[3] Там же. Д. 96. Л. 69об.

материале. Согласно изданному в 1988 г. сборнику воспоминаний после революции необычайно проявилось стремление населения к культуре, всюду организовывались кружки, чему способствовали домовые комитеты, ранее далекие от искусства рабочие и крестьяне заполнили театры, и повсеместно проводились живописные выставки[1]. Однако неопубликованный фрагмент звучит в ином тоне: «Москва в это время походила по своему внешнему облику скорее на захолустную деревню» [2].

Многие художники воспринимали любое изменение, как воплощение нового мироустройства: «Появление милиционера на перекрестках больших улиц Москвы воспринималось нами тогда не только как регулирование, это было новшество, которое как бы свидетельствовало об упорядочивании жизни» [3]. А.А. Бегичева, ученица В.Е. Татлина, сравнивала город с орудием труда и называла символом борьбы человека с природой[4].

Для С.Б. Никритина, художника революционного поколения второй волны, Москва предстает сложным организмом, который развивается быстрее, чем большинство населения города. Для устранения этой разницы, «подтягивания» населения, согласно его теории, должны служить музеи: «Музей, как один из факторов организованного и организационного ритмического воспитания масс, действительно способного включить и наиболее отсталого зрителя в ощущение, в чувствование, в самый порядок современного ритма, сложнейшего и наиболее точного ритма современного, мирового индустриально-городского центра» [5]. Для С.Б. Никритина, посвятившего много сил и времени работе в МЖК, вопрос о музее был лишь одной из составляющих его теории проекционизма[6]. Однако именно музей, как элемент городской среды, выступал механизмом общения масс и

---

[1] *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М., 1988. С. 46.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 181. Д. 225. Л. 13.
[3] *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь … С. 94.
[4] РГАЛИ. Ф. 2089. Оп. 2. Д. 38. Л. 6об.
[5] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 141. Д. 98. Л. 3 об.
[6] См.: *Пчелкина Л.Р.* Соломон Никритин – «художник процесса». Неизвестные страницы русского авангарда 1920-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 1–1. С. 86–95.

надсоциальной истины, выразителями которой должны были стать художники. Музей должен был прекратить свое существование как некий «храм прошлого», напротив, он должен был служить средством постижения обществом самого себя.

Послереволюционное уплотнение Москвы отмечала и Ю.В. Разумовская: «Каждодневный пеший путь через Москву был долгим и длительным. […] Я старалась запоминать спины тех, кто шел впереди меня, а дома рисовала их акварелью. Спины были самые необычные для улиц Москвы, изменившей свой облик. Тогда нагрянула в Москву масса людей из всех концов страны в поисках лучшей жизни. Кто был в кожанках, кто в тулупах, кто в изношенной городской одежде, в рваных юбках, кто в деревенском обличье, старых сапогах. А случалось и так: одна нога в валенке, а другая в стоптанном башмаке»[1].

Еще одним характерным маркером общества стал высокий уровень политизированности. Согласно воспоминаниям С.А. Лучишкина о Москве: «Достаточно было двум-трем прохожим остановиться и начать какой-то разговор, связанный с нашими общими делами, как тут же к ним присоединялись совершенно посторонние люди, идущие мимо и стихийно возникал митинг. И уже шел спор, уже выступали ораторы, провозглашались какие-то лозунги, определялась наша точка зрения. Это было характернейшим признаком того времени» [2].

В послереволюционное время город был наделен определенными символическими качествами: как место сакральной революционности, как механизм, налаживающий новое социальное взаимодействие, как колыбель нового человека. Художники, пошедшие на сотрудничество с советской властью, принимали активное участие в этом взаимоформировании города и человека. Их участие проявлялось и в оформлении внешнего облика города, и в попытке формирования принципов, согласно которым он должен существовать. Художники осознавали, что город уплотнился, стал огромной общностью, которую следовало упорядочить. Город менял свой ритм, изменились жители, однако визуально город

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 187. Д. 30. Л. 14.
[2] Там же. Ф. 181. Д. 225. Л. 17.

сохранял прежние черты, что вызывало диссонанс особенно у молодых художников.

Еще одна тема, связанная с повседневными практиками и их трансформацией в послереволюционное десятилетие, — это тема смерти. Увеличение численности городских жителей, связанные с городским образом жизни изменения в восприятии смерти, влияние Первой мировой войны, Революции 1917 г. и Гражданской война, эпидемиологическая ситуация, похоронный кризис – все это обеспечило существенные изменения ритуальной составляющей и невероятную близость смерти к повседневной жизни человека в 1917 – начале 1920-х гг. Однако тема долгое время была настолько табуирована, что только в последние годы появились работы, фундаментально ее рассматривающие [1]. Художники же не только переживали гибель своих товарищей по сообществу, но и участвовали в создании нового ритуала смерти.

В первые пять лет после Революции 1917 г. умерло значительное количество художников, чья потеря была ощутима для сообщества. Превалирующее количество погибло естественной смертью, которая была обусловлена тяжелым положением. В 1918 г. умерла от дифтерита О.В. Розанова. А.М. Эфрос написал о ее смерти следующие строки: «Смерть, как хороший косец, косит полным рядом. Умирают легко, умирают много. Может быть, следует сказать: умирают охотно. Умереть стало естественнее, чем жить. Плывут по московским улицам гроба на подводах и санях, “тесной чередой” […]. Сидят два-три родича, нахохлившись от холода и уткнувшись носами в воротники; мертвые и живые едут вместе, попросту, ибо нынче не до церемоний. Встречая покойника, мы почти не снимаем шапок, во всяком случае, уже не глядим ему вслед, как неизменно и невольно делали раньше [2] ». Данное описание демонстрирует, что смерть действительно воспринималась как обыденность, она проникла в повседневный мир, лишившись сакральности и обрядности. Подчеркнул всю трагичность смерти О.В. Розановой

[1] *Соколова А.* Новому человеку – новая смерть? Похоронная культура раннего СССР. М., 2022.
[2] *Эфрос А.М.* Вслед уходящим // Москва. 1919. № 3. С. 4–6. [Электронный доступ] URL: http://rozanova.net/second_page.pl?id=148&catid=8

он выделением того, что именно такая тихая и быстрая ее смерть стала неожиданностью. В 1919 г. в Москве состоялась посмертная выставка О.В. Розановой, где произошел конфликт между группой художников во главе с А.М. Родченко и К.С. Малевичем, когда последний, по словам В.Ф. Степановой, пытался «натянуть квадрат» на О.В. Розанову. Соответственно, художник, приобретавший определенный вид бессмертия благодаря своему искусству и ценимый сообществом, становился объектом борьбы для включения его в ряды определенного художественного направления.

Еще одна смерть, которая привлекла внимание сообщества художников – смерть скульптора П.И. Бромирского, погибшего от тифа. Об этом трагическом событии писали художники «Мира искусства» В.И. Ленину, сообщая о тягостном положении художников относительно академического сообщества. Особо тягостное впечатление произвела она и на И.А. Малютина, он вспоминает о последней встрече с П.И. Бромирским, где тот был совсем больной и голодный, больницы отказывались его принимать. И.А. Малютин дал ему 250 руб. К теме смерти П.И. Бромирского И.А. Малютин возвращался в дневнике не раз. Он с ужасом отмечает, что его не могут похоронить. Данное обстоятельство являлось отражением продолжавшегося похоронного кризиса.

Насильственная смерть, в том числе от бандитизма, в 1920-е гг. была также явлением весьма обыденным. Однако не так много известно случаев, когда жертвами подобной смерти становились представители сообщества художников. Воспоминания искусствоведа Н.А. Прахова, записанные им в конце 1940-х гг., рассказывают о смерти киевского художника А.А. Мурашко[1]. Также Н.А. Прахов записал воспоминания жены художника М.А. Крюгер. События происходили в 1919 г., А.А. Мурашко был киевским художником, в отличие от некоторых местных художников переезжать в одну из столиц не планировал, хотя поддерживал отношения с представителями сообщества. К моменту трагических событий уже закончил свое высшее художественное образование, вел

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 220. Д. 43.

преподавательскую деятельность, был убежден, что Академия художеств должна располагаться в Киеве ввиду климатических, а значит и световых особенностей расположения, еще А.А. Мурашко служил в Госиздате. По имеющимся воспоминаниям, большевиков он поддерживал, по крайней мере, не был их ярым противником.

В Киеве в 1919 г. действовал комендантский час, но художник с женой задержались в гостях, и когда они, возвращаясь, подошли уже к собственным воротам, из задержали люди с оружием. М.А. Крюгер разрешили вернуться в дом, а художника увели якобы в участок. Когда муж не вернулся М.А. Крюгер обегала все возможные инстанции, но никакой информации не получила. Ни о каком поиске или наказании виновных в воспоминаниях речи не идет. Единственное, Н.А. Прахов утверждал, что это убийство – было делом политическим. В присланном фрагменте М.А. Крюгер сообщает, что ей долго не сообщали о смерти мужа, т.к. «приводили лицо и голову в порядок», не могли в таком виде показать ей мужа. Хоронили А.А. Мурашко большой процессией художников – товарищей и студентов. Гроб был покрыт красной материей, его несли на руках профессора Академии от дома до Лукьяновского кладбища. М.А. Крюгер шла за гробом, поддерживаемая сестрами и молилась. Завершает воспоминания Н.А. Прахов следующими строками: «Маленькая свинцовая пулька, выпущенная чьей-то преступной рукой ночью 14-го июня 1919 года в затылок художника Александра Александровича Мурашко, прервала нить его недолгой жизни как раз в ту пору, когда талант его достиг степени полного расцвета. Украинское Искусство потеряло молодого, высокоталантливого художника, его ученики – отзывчивого, умелого руководителя, а автор этих отрывочных воспоминаний – близкого друга и товарища, единомышленника в общественной работе. Умер Человек, но не умерло и не умрет то дело, которому он, беззаветно, отдал все свои силы[1]». Подобное завершение полностью укладывается в модель героической смерти, которая была частью советского канона.

[1] Там же. Л. 36–37.

Создание советского образа героической смерти, а также феномена советского бессмертия связано во многом со смертью В.И. Ленина. Так или иначе, все сообщество художников было причастно к переживанию данного явления: одни занимали позицию переживающих, другие принялись за активное исполнение заказов на тему сохранения образа В.И. Ленина. Безусловно, «смерть вождя» – не была рутинным событием ни для кого из представителей сообщества художников, это было событие устанавливающее.

Для представителей второй волны авангарда в политическом отношении значение имел образ «вождя». Закрепление положительного образа В.И. Ленина в советской пропаганде (несмотря на то, что художники отчасти сами создавали эту пропаганду), а затем смерть вождя и соответствующий ритуал похорон – создавали для более молодой части революционного поколения практику взаимоотношений с политическим лидером социалистического государства как символическим объектом.

Огромное потрясение испытывали представители второй волны авангарда от смерти В.И. Ленина. В 1924 году Климент Редько записывает в дневнике: «Умер ЛЕНИН!.. Сколько раз мои мысли обращались к этому человеку — гению ума и сердца»[1]. Ему вторил С.А. Лучишкин: «Кончина В.И. Ленина меня потрясла. Я испытывал страстное желание как-то выразить переполнявшие меня чувства. И вот, двое суток, не ложась спать, я делал венок к гробу Владимира Ильича. Мне помогал мой друг Никритин. Венок этот представлял собой типичную для того времени пространственную конструкцию, она состояла из палочек. В эту конструкцию я ввел круг, на котором с одной стороны был текст: “Творцу и создателю Союза Советских Социалистических Республик В.И. Ленину”, а с другой стороны — надпись: “Вождю мирового пролетариата В.И. Ленину”. В Москве был страшный холод. Мы с Земой Никритиным понесли этот венок в Колонный зал Дома Союзов, где стоял гроб Владимира Ильича... На улицах горели костры, чтобы люди могли как-то обогреться... Дежурный спросил кто мы и зачем.

[1] *Редько К.Н.* Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974. С. 66.

Я сказал, что мы студенты, принесли венок к гробу Ленина. “Это?”. Мы сказали “Да”. Он посмотрел на нас и с подозрением ушел. Через некоторое время приходит видимо старший, повторяет вопрос... Оказывается, нас включили в почетный караул» [1].

Чуть ранее, С.Б. Никритин рассуждал о феномене вождизма: «Что такое вождь? Вождь – это тот человек, который ведет за собой массы, воля которого столь замечательна в своем лике и столь сильна, что она покоряет тысячи тысяч других воль, сливает их с собою, воплощаясь в них, распадаясь в них многократно, соединяя все их в себе. Вождю отдаются, ему покоряются, за него умирают. Так было...враг – мир, в котором мертвые души, в котором генералы и солдаты, а не творческое бытие каждого человека...» [2]. Сакральный образ и смысл царя-самодержца, существовавший в дореволюционной России, был разрушен, религиозное оправдание власти уже не могло существовать в постреволюционном обществе. Социалистическому вождю приписывались качества самой революции: массовость и потребность в жертвенности.

В то же время, к середине 1920-х гг. некоторые старшие представители сообщества художников были уже в глубоком разочаровании от власти большевиков. 18 января 1925 г. Н.Н. Пунин написал об обсуждении в гостях сожалений об устойчивости власти большевиков. По его оценке, оппозиционные настроения растут, большевики не смогли привлечь ни одного сторонника за последние годы на свою сторону, а в учреждениях склоки и интриги, вызванные борьбой коммунистов внутри системы за власть. Н.Н. Пунин говорит о спекуляциях на В.И. Ленине, которыми занимаются и художники, выполняя всевозможные заказы власти: «Самое доходное – лепить бюст Ленина или рисовать его в гробу. Но здесь также необходимы связи и знакомства» [3]. После смерти В.И. Ленина некоторые художники и скульпторы действительно еще более плотно взаимодействовали с большевиками, чтобы заказчика устраивал исполняемый

[1] *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М., 1988. С. 71.
[2] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 141. Д. 51. Л. 9–9 об.
[3] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 232.

проект. Подобную переписку вел скульптор Н.А. Андреев, художник В.Н. Пчелин в 1926 г. провел выставку картины «Покушение на В.И. Ленина в 1918 г.», которая впоследствии была куплена для Музея революции. Отзывы на эту картину давали и такие видные большевики как В.Д. Бонч-Бруевич, но и на менее известных аппаратчиков картина производила «терапевтический» эффект. Например, Б. Миронов, член ЦК профсоюза советских и торговых служащих СССР, записал в книге отзывов о картине следующее: «Не картина, а явь. Взбередила успокоившуюся рану, что нет дорогого Ильича – вождя»[1].

Подобное «устаревшее» восприятие смерти вождя не устраивало К.С. Малевича. Он писал: «Ученики Ленина должны встретить это иначе, вне всяких предрассудков о смерти, даже и жизни, ведь это два порождения старого смотрения на природу»[2]. Привычное восприятие границы между жизнью и смертью, согласно К.С. Малевичу, должно быть преодолено. Он приветствовал условно вторую реакцию на смерть вождя, т.е. первая реакция – это траур, вторая – это отрицание смерти и утверждение «Ленин жив». В этом тексте К.С. Малевич напрямую сравнил В.И. Ленина с Христом и сообщил, что ждет торжества его «воскресения», но воскресение это должно носить совершенно иной характер. К.С. Малевич выражал непонимание предложениям о традиционном погребении Ленина или его оставлении в стеклянном гробу, подобное вновь могло вводить массы в заблуждение о ценности материи и создать сакрамент. Похороны должны были, на взгляд К.С. Малевича, рассматриваться исключительно как гигиеническое мероприятие. Бессмертие Ленина он предлагал выразить следующим образом: «Точка зрения на то, что смерть Ленина не есть смерть, что он жив и вечен, символизируется в новом предмете, имеющем вид куба. Куб уже не геометрическое тело. Этим новым предметом мы пытаемся изобразить вечность, создать такое обстоятельство, которым бы утвердилась вечная жизнь Ленина, победившая смерть»[3]. Художник, предлагая супрематический вариант

[1] РГАЛИ. Ф. 968. Оп. 1. Д. 119.
[2] *Малевич К.С.* Из книги о беспредметности. [Электронный доступ] URL: http://kazimirmalevich.ru/t5_1_5_3–1_6
[3] Там же. URL% http://kazimirmalevich.ru/t5_1_5_3–2/

похоронного обряда, в целом повторял устоявшиеся к 1924 г. ритуалы революционных похорон. Данный проект был отвергнут. В итоге проект усыпальницы Ленина был выполнен другими людьми. Как известно, мавзолей проектировал А.В. Щусев, который тоже использовал куб как бессмертную форму в искусстве, а саркофаг – К.С. Мельников. Однако К.С. Малевич, как один из наиболее убежденных теоретиков и практиков новейшего искусства, был намерен пересмотреть феномен смерти и ритуал похорон с точки зрения супрематизма. Он реализовал отчасти супрематический ритуал на похоронах своего ученика И.Г. Чашника в 1929 г., на могиле которого был установлен памятник: белый деревянный куб с чёрным квадратом. Но наиболее характерные супрематические похороны состоялись в 1935 г., когда хоронили самого К.С. Малевича. Он написал завещание, в котором просил о кремации в Москве, затем захоронении пепла на Барвихе (недалеко от Немчиновки), а художник и ученик Н.М. Суетин должен был соорудить колонку с пустой урной. Таким образом могилу должен был заменить мемориал, памятник духу. Хоронили Малевича в супрематическом саркофаге. По воспоминаниям искусствоведа Н.И. Харджиева, когда В.Е. Татлин пришел на похороны К.С. Малевича, он посмотрел на него и сказал, что тот «притворяется»[1].

Выводы. В первые послереволюционные годы все сообщество художников ощутило снижение уровня жизни, что сказывалось как на невозможности приобретения ни достаточного количества одежды, ни достаточного количества еды. Некоторые из художников, кто достиг известности, согласно теории А. Боунесса прошел все ступени признания, сумели сохранить часть привилегий и использовать статус знаменитого художника для вступления в прямое взаимодействие с представителями политической власти. В 1917–1920 гг. бытовая сторона жизни представителей сообщества наиболее часто характеризуется в эго-документах словами «голод» и «холод». При этом, зачастую подобное описание бытовых условий сопровождается артикулируемым чувством вины художника, что он не может заниматься истинным предназначением – живописью, а вынужден

[1] *Врубель-Голубкина И.* Разговоры в зеркале. М., 2014. С. 18.

либо исполнять заказы, либо не имеет такой возможности ввиду нехватки сил, пространства или света.

Представитель сообщества художников в 1917–1927 гг. существовал в трех основных пространствах повседневности: личное жилье, мастерские и город. Личное жилье имелось не всегда, владельцы его – ощутили на себе политику уплотнения, переезжавшие в Москву, ощущали иное «уплотнение» – увеличение численности городских жителей привело к сложностям с арендой. Мастерские – пространство для художника не менее важное, студенчеству и преподавательскому составу предоставлялись учебными заведениями, однако у художника сохранилась потребность в специальном пространстве для работы. Город стал пространством созидания для художника послереволюционного десятилетия, что реализовывалось и путем оформления революционных праздников, и осмыслением трансформации города на страницах эго-документов.

Представители второй волны революционного поколения художников к моменту взросления и начала самостоятельной профессиональной жизни оказались в условиях иной повседневной культуры. Государство, в первую очередь, в лице их старших коллег – членов отдела ИЗО НКП/подсекции ИЗО, преподавателей ВХУТЕМАСа, обеспечивало им материальное существование. В то же время, государственная идеология, с одной стороны, задавала им ориентиры повседневной культуры, а, с другой, привлекала их к участию в формировании таковой. Данное обстоятельство привело к большему вниманию первой волны революционного поколения к пространству личному и рабочему (личные мастерские), а второй волны – к пространству города.

Переход к НЭПу также отразился дифференцировано на революционном поколении художников. С одной стороны, сообщество художников не почувствовало улучшения материального положения ввиду введения новой экономической политики, т.к. количество государственной поддержки было урезано, а новый слой заказчиков или коллекционеров/меценатов не сформировался. С другой стороны, часть молодых представителей революционного поколения ощущала противоречие собственных революционных

устремлений и социальных явлений НЭПа. Различие между первой и второй волной революционного поколения прослеживается и в отношении к фигуре В.И. Ленина и его смерти. Для художников второй волны это стало устанавливающем событием в символических отношениях с лидерами советского государства.

В 1920 г. сообщество на разных уровнях требовало включения художников в рабочий класс. Однако развертывание деятельности ЦЕКУБУ с 1920 г. в отношении представителей культуры, получение все большим количеством художников академического пайка и охранных грамот на занимаемые пространства сняло данный запрос представителей, и закрепило привилегированный, элитарный характер сообщества художников.

Заключение

Благодаря реализации историко-поколенческого анализа, институционального подхода и истории повседневности, а также использованию теории социального поля, в данной работе были реконструированы трансформационные процессы сообщества советских художников. Сообщество активно проявило себя в послереволюционные годы, внедрилось на самых первых этапах в государственную и образовательную систему, использовало различные адаптационные механизмы.

Поколенческий анализ и методы демографической истории продемонстрировали, что в 1917–1927 гг. в демографической структуре сообщества художников превалирующее количество его членов было представителями революционного поколения (1874–1898 г.р.). Демографическая структура сообщества совпадала с социальной – революционное поколение в данный период было наиболее активным, за его представителями было закреплено подавляющее количество постов в отделе ИЗО НКП/подсекции ИЗО и системе высшего художественного образования. При этом, сообщество художников в первой трети XX в. проявило отчетливую тенденцию к увеличению численности. Данное увеличение происходило за счет постепенного допуска женщин и разных социальных слоев к высшему художественному образованию. К 1923 г. численность сообщества достигла практически 4 тыс. чел., однако количество учащихся в высших учебных заведениях свидетельствовало о дальнейшем интенсивном росте сообщества. Сообщество художников – городская и столичная группа, которая в период переноса столицы проявила готовность к перемещению за центром власти. Анализ гендерных отношений сообщества художников приводит к выводу об изменениях в брачном поведении, вызванных демографическим переходом и трансформацией патриархальной семьи. Художники в массе сохраняли приверженность к традиционной модели распределения домашних обязанностей, а источники нововведений лежали за

пределами преобразований советской власти, т.е. являлись результатом ценностей и тенденций, формировавшихся как до, так и после Революции 1917 г.

Наиболее социально активным оказалось поколение художников, среди которого были и вошедшие в сообщество к 1917 г., и те, кто поступал в Свободные мастерские. Мы можем выделить первую и вторую волну в революционном поколении художников. Данная граница пролегает по получению высшего художественного образования в старой или новой системе и «вхождению» в сообщество до или после Революции 1917 г. Таким образом, внутри одного поколения образовался серьезный разрыв, обусловленный революционной трансформацией институтов. Вторая волна революционного поколения оказалась не знакома на личном опыте с работой арт-рынка и меценатства, что привело к разнице восприятия социалистической идеологии и новых советских ритуалов. При этом, представители революционного поколения ни первой, ни второй волны не достигли всеобщего признания (четвертой ступени по А. Боунессу), тогда как в восприятии новой власти «настоящими» художниками считались лишь те, кто получил массовое признание до революции. Эта особенность сказывалась на конфигурации патрон-клиентских отношений между носителями власти и художниками, которые на первом этапе начали складываться не с представителями революционного поколения.

В период формирования отдела искусств Государственной комиссии по просвещению, а следом отдела ИЗО НКП в государственные структуры вошло значительное количество профессиональных художников, до этого не имевших опыта организационной, политической деятельности или партийной работы. Реальную политическую власть получили не харизматические лидеры сообщества, а фигуры более нейтральные, что, с одно стороны, мешало консолидации вокруг них сообщества, с другой стороны, все равно не позволило избежать обвинений со стороны коллег в предвзятости и продвижении собственного художественного направления.

Данная диссертационная работа на основе анализа архивных материалов доказывает, что – в отличие от сложившегося в историографии мнения – в первые

годы советской власти в государственной и образовательной системе не существовало активного подавляющего большинства «левых», радикальных художников как единого лагеря. Безусловно, художники новаторских, авангардных направлений являлись акторами советской культурной политики в 1917–1927 гг., и в их рядах присутствовали «радикалы» от искусства. Однако основное руководство отдела Изобразительных искусств в лице Д.П. Штеренберга отказывалось полностью следовать одному из художественных направлений. Художники, вошедшие в государственные структуры, встраивались в систему взаимодействия с другими государственными служащими, преимущественно большевиками. Художники перенимали у них отдельные коммуникативные практики. В первый период деятельности Наркомпроса к решению вопросов управления сферой искусства, в основном, были подключены профессиональные художники, в меньшей степени – «революционерки», в роли которых чаще всего выступали жены большевиков. Советская власть в этом отношении являлась продолжателем традиций дореволюционной политической культуры, где женщины занимали должности благотворительниц и покровительниц искусств.

После реформы Наркомпроса 1921 г. и образования в его структуре главных управлений художники продолжали оставаться в государственной системе до 1927 г. Организация управления усложнилась, стала более иерархичной, что привело к изменениям в коммуникативных практиках: сложнее стало лично «добраться» до начальства, более того, количество начальников увеличилось, а вместе с тем снижалась самостоятельность и вариативность решений. Таким образом, влияние представителей сообщества художников на процесс принятия решений уменьшилось не за счет их «изгнания» из отдела ИЗО НКП/подсекции ИЗО, а в силу бюрократических причин – как результат увеличения разветвленности государственного аппарата – акции, не направленной непосредственно против художников. Одновременно состав подсекции ИЗО постепенно пополнялся представителями «смежных» профессий – искусствоведами и критиками.

Реформа высшей художественной школы привела к внедрению в образовательный процесс идей авангардного искусства, однако представители

старой школы также продолжали преподавательскую деятельность. Многие представители академических течений либо отказывались от работы в советских учреждениях, либо соглашались спустя некоторое время после реформы образования, но, несмотря на неприятие ими новых течений в искусстве, они не вступали в открытую борьбу с художниками революционного поколения. Наиболее ожесточенные схватки за образовательный ресурс происходили внутри данного поколения. Советская образовательная модель, демонстрировавшая тенденции к централизации и укрупнению, противоречила привычной художникам вариативности образовательных институций.

Система представительства сообщества в государственных органах, регулировавших искусство и образование, на протяжении 1917–1927 гг. трансформировалась от отсутствия принципов кадровой политики ввиду ограниченных связей большевиков с художниками, превалировавшем на первом этапе, к возврату дореволюционных представлений самого сообщества об эгалитарности как равенству всех художественных направлений, а затем к представлению сообщества как единой новой элитной группы.

Структура коммуникативных обменов на первом этапе была представлена формировавшимися организационными единицами, такими как отдел ИЗО НКП. Однако данная форма не успела установиться, конфликты внутри сообщества с артикулируемым запросом на разрешение извне (чаще всего персональные – А.В. Луначарский, В.И. Ленин, в 1925–1927 Е.М. Ярославский) приводили к дроблению акторов коммуникации с отдела ИЗО НКП (как представительского органа сообщества художников) до художественных объединений или индивидуальных лиц. «Общим местом» в коммуникативных практиках являлся вопрос об обеспечении и пайках, который, возникая в разных частях сообщества, артикулировался примерно аналогично и вне художественных разногласий. Сообщество художников стремилось влиять на определение новой социальной идентичности, поэтому в 1917 – начале 1920-х гг. на разных уровнях выступало с запросом определения художника как рабочего, однако с развитием системы

привилегий было включено в структуру формирующейся элиты и на уровне материального обеспечения.

В рамках Свободных мастерских/ВХУТЕМАС создавались новые коммуникативные практики между профессорами и студенчеством. Это обуславливалось, с одной стороны, большей доступностью высших учебных заведений для населения, с другой, позицией многих профессоров о новой сверхзадаче искусства (трактуемой по-разному в зависимости от художественного направления), а с третьей, невозможностью включения всех студентов в личностный контакт с преподавателем. Таким образом, часть молодых художников, студентов восприняли посыл профессоров о том, что искусство – это одно из деятельных орудий в преобразовании реальности. В пространство взаимодействия включались партийные органы (ячейки), усиливавшие свое влияние от 1917 г. к 1927 г. Партийная структура предлагала студентам-коммунистам тип самореализации в виде общественной силы в художественном образовательном учреждении. Резкое увеличение численности сообщества приводило к недостатку рабочих мест и заказов, система распределения которых между молодыми художниками определялась во многом близостью к мастеру, что привело художников-студентов к постепенному осознанию себя как группы с интересами, отдельными от интересов своего мастера.

Сообщество советских художников прошло различные стадии трансформации. В 1917–1927 гг. произошло переплетение теорий авангардного искусства и социалистического проекта, которые были схожи по своему прогрессивному вектору, но отличались в методах реализации. Первоначально художники пришли в государственные структуры не с целью строить аппарат управления культурой, а быть представителями своего профессионального сообщества и проводниками художественных идей. Ожидалось изменение самого типа социальных отношений в сторону регулирования самим сообществом новых организаций и коммуникации с властью и обществом. Данное изменение не удалось реализовать, в том числе, ввиду неспособности достигнуть солидарности внутри своей социальной группы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

I. Неопубликованные источники

1.1. **Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ)**, г. Москва

Фонд А1565. Главное управление профессионального образования Наркомата Просвещения РСФСР.

Фонд А2306. Министерство Просвещения РСФСР.

Фонд А2307. Главное управление научных и музейных учреждений Наркомата Просвещения РСФСР.

Фонд А2313. Главный политико-просветительский комитет при Наркомате Просвещения РСФСР.

Фонд А298. Государственный ученый совет Наркомата Просвещения РСФСР.

Фонд Р4085. Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР.

Фонд Р5508. Центральный комитет профессионального союза работников искусств.

1.2. **Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ),** г. Москва

Фонд 237. Коган П.С.

Фонд 645. Главное управление по делам художественной литературы и искусства Наркомпроса РСФСР.

Фонд 665. Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР.

Фонд 668. Общество художников московской школы (1917–1926).

Фонд 680. Училище живописи, ваяния и зодчества.

Фонд 681. Высшие государственные художественно-технические мастерские, Высший государственный художественно-технический институт.

Фонд 756. Досекин Н.В.

Фонд 962. Комитет по делам искусств при Совете министров СССР.

Фонд 965. Дурнов М.А.

Фонд 968. Пчелин В.Н.

Фонд 1933. Малиновская Е.К.

Фонд 1938. Собрание анкет художников, скульпторов, графиков.

Фонд 1946. Мешков В.Н.

Фонд 2023. Малютин С.В.

Фонд 2089. Татлин В.Е.

Фонд 2318. Бялыницкий-Бируля В.К.

Фонд 2350. Арапов А.А.

Фонд 2368. Кацман Е.А.

Фонд 2422. Шифрин Н.А.
Фонд 2577. Брик Л.Ю.
Фонд 2627. Цехановский М.М.
Фонд 2633. Пунин Н.Н.
Фонд 2717. Никритин С.Б.
Фонд 2843. Дымшиц А.Л.
Фонд 2852. Брик О.М.
Фонд 2941. Ассоциация художников революции (АХР) (Москва, 1922–1932).
Фонд 2963. Осмеркин А.А.
Фонд 2943. Московская организация Союза художников РСФСР.
Фонд 3018. Фальк Р.Р.

1.3. **Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ)**, г. Москва

Фонд 17. Центральный Комитет КПСС.
Фонд 142. Луначарский А.В.
Фонд 147. Покровский М.Н.
Фонд 324. Зиновьев Г.Е.

1.4. **Российский государственный архив экономики (РГАЭ)**, г. Москва

Фонд 1562. Центральное статистическое управление при Совете Министров СССР (ЦСУ СССР).

1.5. **Центрального государственного архива города Москвы (ЦГА Москвы)**

Фонд П–22. Фракция ВКП(б) правления Московского областного отдела Профессионального союза работников искусств.

1.6. **Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб)**

Фонд 100. Гингер В.С.
Фонд 133. Уханова А.В.
Фонд 144. Гурвич И.Н.
Фонд 416. Бережков С.Г.

1.7. **Третьяковская галерея. Отдел рукописей**, г. Москва

Фонд 4. Разные поступления
Фонд 30. Куренной А.А.
Фонд 34. Нюренберг А.М.
Фонд 35. Браз О.Э.
Фонд 64. Малютин И.А.

Фонд 76. Лисицкий Л.М.
Фонд 86. Андреев Н.А.
Фонд 96. Касаткин Н.А.
Фонд 97. Коровин К.А.
Фонд 99. Ассоциация художников революционной России (АХРР)
Фонд 101. Кардовский Д.Н.
Фонд 102. Делла-Вос-Кардовская О.Л.
Фонд 105. Арапов А.А.
Фонд 106. Грабарь И.Э.
Фонд 107. Юон К.Ф.
Фонд 112. Машков И.И.
Фонд 118. Савицкий Г.К.
Фонд 119. Королев Б.Д.
Фонд 124. Зефиров К.К.
Фонд 137. Редько К.Н.
Фонд 141. Никритин С.Б.
Фонд 145. Кепинов Г.И.
Фонд 146. Арапова Ю.Г.
Фонд 148. Попова Л.С.
Фонд 151. Филонов П.Н.
Фонд 153. Ефимов И.С., Симонович-Ефимова Н.Я.
Фонд 154. Вольтер А.А.
Фонд 156. Вялов К.А., Мельникова Е.К.
Фонд 159. Татлин В.Е.
Фонд 162. Зернова Е.С.
Фонд 181. Лучишкин С.И.
Фонд 187. Разумовская Ю.В.
Фонд 214. Кончаловский П.П.
Фонд 220. Прахов Н.А.
Фонд 247. Пестель В.Е.

1.8. **Русский музей. Отдел рукописей**, г. Санкт-Петербург
Фонд 70. Воинов В.В.
Фонд 198. Машков И.И.
Фонд 207. Чашник И.Г.

1.9. **Российская государственная библиотека (РГБ). Отдел рукописей**, г. Москва
Фонд 680. Пестель В.Е.

II. Опубликованные источники

2.1. Документы и материалы

29 марта. Постановление СНК об увольнении из Красной Армии работников просвещения // Известия Народного Комиссариата по Военным Делам. 1920. № 82. 16 апреля.

Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М.: Сов. художник, 1962. 403 с.

В жерновах революции: российская интеллигенция между белыми и красными: сборник документов и материалов. М.: Русская панорама, 2008. 287 с.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М.: Международный фонд "Демократия" (МФД), 1999. 868 с.

Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы: Материалы и документы. М.: Галарт, 2006. 467 с.

Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК–ГПУ. 1921–1923. М.: Русский путь, 2005. 542 с.

Декреты Советской власти: в 18 т. Т. 1: 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. М.: Госполитиздат, 1957. 626 с.

Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. М.: РОССПЭН, 2004. 310 с.

Культура, наука и образование, октябрь 1917-1920 г.: протоколы и постановления Наркомпроса РСФСР: в 3 кн. Кн. 1: Октябрь 1917 – 1918 г. / отв. ред. Л.А. Роговая, отв. сост. Б.Ф. Додонов. М.: РОССПЭН, 2012. 1176 с. (Архив новейшей истории России. Серия "Публикации". Т. 12).

Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л. Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л.: ОГИЗ, 1933. 663 с.

Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. События, факты, комментарии: Сборник документов. М.: Галарт, 2010. 420 с.

2.2. Дневники, мемуары, письма

А.В. Шевченко: Сборник материалов / сост. Ж. Э. Каганская, В. Н. Шалабаева, Т. Е. Лоткина-Ганина. М.: Сов. художник, 1980. 279 с.

Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М.: Варгиус, 2005. 732 с.

Ассоциация художников революционной России. АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. М.: Изобразит. искусство, 1973. 503 с.

Бенуа А.Н. Мой дневник. 1916–1917–1918. М.: Русский путь, 2003. 699 с.

Виноградов Н.Д. Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1. С. 32–49.
Виноградов Н.Д. Столица в 1918 году. Из дневников // Московский архив. Историко-краеведческий альманах Московского городского объединения архивов. Вып. 1. М.: Мосгорархив, 1996. С. 272–317.
Воронков М.И. Интеллигент и эпоха: дневники, воспоминания и статьи. Рязань: Издатель Трибунский П.А., 2013. 682 с.
Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 573 с.
Глебова Т.Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств. 1988. Вып. 11. С. 108–129.
Грабарь И.Э. Моя жизнь: Автобиография. М.; Л.: Искусство, 1937. 372 с.
Грабарь И.Э. Письма. 1917–1941. М.: Наука, 1977. 424 с.
Григорьев Б.Д. Линия. Литературное и художественное наследие. М.: Фортуна ЭЛ, 2006. 305 с.
Ефимов Б.Е. Ровесник века: Воспоминания. М.: Сов. художник, 1987. 347 с.
Зернова Е.С. Воспоминания монументалиста. М.: Сов. художник, 1985. 191 с.
Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. 340 с.
Кацман Е.А. Как создавался АХРР. М.: Изд-во Ассоц. художников рев. России, 1926. 32 с.
Коненков С.Т. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. М.: Сов. художник, 1980. 271 с.
Королев Б.Д. Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе. М.: Сов. художник, 1989. 349 с.
Костин В.И. Главы из воспоминаний // Наедине с совестью. М.: Мусагет, 2002. С. 147–214.
Кузьмин Н.В. Давно и недавно. М.: Сов. художник, 1982. 481 с.
Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников. М.; Л.: Гослит, 1928. 192 с.
Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец. М.: Худож. лит., 1991. 250 с.
Лобанов В.М. Художественные группировки за последние 25 лет. М.: Худ. изд-ское акц. о-во АХР, 1930. 148 с.
Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М.: Сов. художник, 1988. 254 с.
Люди и судьбы на рубеже веков. СПб: Лики России, 2000. 311 с.
Порет А.И. 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. СПб: Галеев Галерея, 2014. 282 с.
Пунин Н.Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 525 с.

Революционная Россия. 1917 год в письмах А. Луначарского и Ю. Мартова. М.: АИРО-XXI, 2007. 350 с.
Редько К.Н. Дневники. Воспоминания. Статьи. М.: Сов. художник, 1974. 135 с.
Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Сов. художник, 1982. 223 с.
Семпер-Соколова Н.Е. Портреты и пейзажи. Частные воспоминания о XX веке. [Электронный ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/1997/3/portrety–i–pejzazhi–2.html. Дата обращения: 20.05.2022.
Судейкина В.А. Дневник. М.: Русский путь, Книжница, 2006. 669 с.
Троцкий Л.Д. Моя жизнь. М.: ПРОЗАиК, 2014. 476 с.
Удальцова Н.А. Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М.: Лит.-худож. агентство "RA", 1994. 204 с.
Филонов П.Н. Дневник. СПб: Азбука, 2000. 664 с.
Ходасевич В.М. Портреты словами: очерки. М.: Бослен, 2009. 366 с.
Шмаринов Д.А. Годы жизни и работы. М.: Советский художник, 1989. 398 с.
Эфрос А.А. Профили: очерки о русских художниках. М.: Азбука, 2007. 315 с.
Юон К.Ф. Автобиография. М.: Б.и., 1926. 56 с.

2.3. **Публицистика**

Бахтерев И. 250 часов с Лениным // Юность. 1965. № 4. С. 68–69.
Богданов А.А. Тектология: (Всеобщая организационная наука): в 2 кн. М.: Экономика, 1989. Кн. 1. 304 с.; Кн. 2. 351 с.
Бухарин Н.И. Пролетарская революция и культура. Пг.: Прибой, 1923. 56 с.
Г.Щ. 1-й год работы государственных художественных мастерских // Искусство. Вестник отдела Изобразительных искусств нар.ком. по просвещению. 1919. № 7. С. 4.
Гастев А.К. Снаряжение современной культуры. Харьков: Гос. изд. Украины, 1923. 38 с.
Грабарь И.Э. Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. М.: Комит. по охр. худ. сокров. при Сов. Всер. коопер. съездов, 1919. 32 с.
Красный Малевич: статьи из газеты «Анархия». М.: Common place, 2016. 382 с.
Культура и быт: сборник статей под редакцией Коллегии научных сотрудников при ЦК Пролеткульта. М.: Всероссийский пролеткульт, 1924. 61 с.
Малевич К.С. Черный квадрат. О себе: (сборник). М.: ЭКСМО, 2015. 455 с.
Мариенгоф А.Б. Циники. Берлин: Петрополис, 1928. 135 с.
Обзор деятельности отдела изобразительных искусств. Народный Комиссариат по Просвещению. Пг.: 15-я Гос. тип., 1920. 118 с.
Отчет о работе Политпросвета Наркомпроса. М.: Государственное изд-во, 1920. 32 с.

Первая отчетная выставка Главнауки Наркомпроса. М.: Главнаука НКП, 1925. 68 с.
Перцов В. Ревизия Левого Фронта в современном русском искусстве. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. 147 с.
Протест коммунистической ячейки 1-х ГСХМ против бойкота мастерских // Искусство. Вестник отдела Изобразительных искусств нар. ком. по просвещению. 1919. № 7. С. 5–6.
Развал ВХУТЕМАСА: Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 4. С. 27–28.
Справочник Народного комиссариата по просвещению. РСФСР. М.: Информ.-справ. бюро при Упр. делами НКП, 1918. 18 с.
Штеренберг Д.П. Наши задачи // Художественная жизнь. 1920. № 2. С 5–6.
Эфрос А.М. Вслед уходящим // Москва. 1919. № 3. С. 4–6. [Электронный ресурс] URL: http://rozanova.net/second_page.pl?id=148&catid=8. Дата обращения: 07.11.2021

2.4. Статистические материалы

Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г: краткие сводки. Вып. 8: Социальный состав и занятия население г. Москвы. М., 1928.
Главнейшие данные переписи г. Москвы 31 января 1902 г. Вып. 6.: Население Москвы по занятиям. М.: Б.и., 1907. 90 с.
Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. II.: Население городов Союза С.С.Р. по занятиям, Вып. 1: Европейская Россия. М.: Б.и., 1924. 392 с,
Итоги Всесоюзной городской переписи 1923 г. Ч. III. Вып. 1: Население городов Союза С.С.Р. по возрасту, занятиям и семейному положению. М.: Б.и., 1926. 447 с.
Перепись служащих советских учреждений г. Москвы 1922 г. М.: Б.и., 1922. 127 с.

III. Литература

1. «Амазонки авангарда»: (Творчество русских художниц первой четверти XX в.: Сборник статей) // отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2004. 338 с.
2. Авангард. Список № 1: К 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019. 360 с.
3. *Авраменко О.* Гендер в советском неофициальном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 308 с.
4. *Автономова Н.Б., Сарабьянов Д.В., Турчин В.С.* Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1998. 205 с.
5. *Адаскина Н.Л.* Из истории художественного образования в СССР. ВХУТЕМАС 1920–1926. М.: Б.и., 1979. 23 с.
6. *Адаскина Н.Л.* Любовь Попова. М.: С.Э. Гордеев, 2010. 252 с.

7. *Аймермахер К.* Знак. Текст. Культура. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. 258 с.
8. *Аймермахер К.* Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932. М.: АИРО-XX, 1998. 204 с.
9. *Акоева Н.Б.* Противоречивость политики советской власти в деле охраны памятников культуры в 1920-е гг. на Юге России // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1(76). С. 99–103.
10. *Аксютин Ю.В*. Между отчаянием и восторгом: русская интеллигенция после революции 1917 г. М.: МГОУ, 2017. 219 с.
11. *Алферова И.В.* «Женский вопрос» в теории и практике большевизма. Брянск: Курсив, 2011. 349 с.
12. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016. 416 с.
13. *Андреев М.А.* Деятельность партии левых социалистов-революционеров в Наркомпросе РСФСР // Российская история. 2010. № 4. С. 3–7.
14. *Андреев М.А.* Захват Министерства народного просвещения 18 ноября 1917 г. // Государственные учреждения России XX–XXI вв.: традиции и новации: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной памяти профессора Н.П. Ерошкина, Москва, 30 января 2008 г. М.: РГГУ, 2008. С. 73–79.
15. *Андреев М.А.* Миф о монументальной пропаганде: к вопросу о причинах издания декрета от 12 апреля 1918 г.: «О памятниках республики» // Дни аспирантуры РГГУ. М.: РГГУ, 2009. Вып. 3. С. 193–210.
16. *Араловец Н.А.* Городская семья в России 1897–1926 г.: историко-демографический аспект. М.: ИРИ РАН, 2003. 232 с.
17. *Аронсон О.* Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. 96 с.
18. Ассоциация художников революционной России. «АХРР». Сборник воспоминаний, статей, документов. М.: Изобразит. искусство, 1973. 503 с.
19. *Барышева Е.В.* «В веселом грохоте, в огнях и звонах»: советский праздник в социальном конструировании нового общества. М.: РГГУ, 2020. 193 с.
20. *Барышева Е.В*. Визуальные аспекты репрезентации власти в России в 1920 – 1930-е годы // Гуманитарные чтения РГГУ – 2011: теория и методология гуманитарного знания, общественные функции гуманитарных и социальных наук, россиеведение, гуманитарное знание и образование: сб. материалов. М.: РГГУ, 2012. С. 254–264.
21. *Барышева Е.В.* Мир идеалов советского праздника (к вопросу конструирования социальной реальности) // 1917 год в России:

социалистическая идея, революционная мифология и практика: сборник научных трудов. Екатеринбург: УрГУ, 2016. С. 221–229.
22. *Белова А.В.* «Четыре возраста женщины»: повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII – середины XIX в. СПб: Издательство Алетейя, 2010. 478 с.
23. *Бесчастнов Н.П., Рыбаулина Н.В.* Декан текстильного факультета ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа Сергей Васильевич Молчанов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 1–2. С. 31–41.
24. *Богословская М.В.* Советская государственная элита 1920-х годов: механизм формирования и система назначений: дис. … канд. ист. наук. М., 2007.
25. *Большаков А.Г.* Оценка морфотипов застройки как отражения интересов и ценностей городского сообщества и их баланс как принцип градостроительной регенерации исторического центра // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2012. № 9 (68). С. 89–97.
26. *Булдаков В.П.* Лики революционного хаоса: источники и исследователи // Народ и власть: исторические источники и методы исследования: материалы XVI научной конференции, 30–31 января 2004 г. М.: РГГУ, 2004. С. 107–122.
27. *Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г.* 1917 год. Элиты и толпы: культурные ландшафты русской революции. М.: ИстЛит (Историческая литература), 2017. 617 с.
28. *Вакар И.К.* Малевич и Х. Ортега-и-Гассет о «новом искусстве». К постановке проблемы // Искусствознание. 2006. № 1.
29. *Валюженич А.В.* Осип Максимович Брик: материалы к биографии. Акмола: Нива, 1993. 389 с.
30. *Вахштайн В.С.* К концептуализации сообщества: еще раз о резидентности или работа над ошибками // Социология власти. 2013. № 3. С. 8–26.
31. *Вершинина И.А., Полякова Н.Л.* Москва: столица – глобальный город – агломерация // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2014. № 4 с. 122–137.
32. *Водичев Е.Г., Куперштох Н.А.* Формирование этоса научного сообщества в новосибирском Академгородке, 1960-е годы // Социологический журнал. 2001. № 4. С. 41–65.
33. *Геллер М.Я., Некрич А.М.* Утопия у власти. М.: МИК, 2000. 855 с.
34. *Голомшток И.Н.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке: (Очерки). М.: Прогресс-Традиция, 2004. 295 с.
35. *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
36. *Горяева Т.М.* Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. М.: РОССПЭН, 2002. 397 с.

37. *Горячева Т.* «Единоликий образ совершенства». Казимир Малевич о совершенном человеке // Совершенный человек. М.: ТОО «Валент», 1997. С. 368–405.
38. *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 373 с.
39. *Гужавина Т.А.* Социальный капитал городского сообщества: доверие, солидарность, ответственность // Экономические и социальные перемены: факты, тенденции, прогноз. 2018. Т. 11. № 4. С. 252–268
40. *Дашкова Т.Ю.* Идеология в лицах. Формирование визуального канона в советских женских журналах 1920-х – 1930-х годов // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум рос. и нем. исследователей. М.: АИРО-XX, 2002. С. 103–128.
41. *Долгова Е.А.* Власть, ЦЕКУБУ и творческая интеллигенция в социально-экономических обстоятельствах 1920-х гг.: позиции, статусы, декорации // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 1. С. 119–127.
42. *Евсевьев М.Ю*. Ключевые слова: избранные исследования об искусстве. СПб.: Коло, 2015. 438 с.
43. *Ершов Г.Ю*. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб: Изд-во Европейского университета, 2015. 293 с.
44. *Жиромская В.Б.* Основные тенденции демографического развития России в XX веке. М.: Кучково поле, 2012. 320 с.
45. *Жиромская В.Б.* После революционных бурь: население России в первой половине 20-х годов. М.: Наука, 1996. 154 с.
46. *Жиромская В.Б.* Советский город в 1921–1925 гг. Проблемы социальной структуры. М.: Наука, 1988. 166 с.
47. *Жуков Ю.Н.* Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920. М.: Наука, 1989. 304 с.
48. *Зарецкий Ю.П., Карпенко Е.К., Шушпанова З.В.* Автобиографические сочинение в междисциплинарном исследовательском пространстве: люди, тексты, практики. М.: Библио-Глобус, 2017. 558 с.
49. *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е годы: дис. … д-ра ист. наук. М., 2000. 344 с.
50. *Зезина М.Р.* Творческие союзы как корпоративные организации советской художественной интеллигенции // Ученые записки РАГС. Вып. 1 (IX). М.: Изд-во РАГС, 2009. С. 37–56.
51. *Зелов Н.С.* «...Документы имеют исключительную историко-литературную ценность, и к охране их необходимы срочные меры...». Противоборство Центрархива РСФСР и Пушкинского Дома в борьбе за право хранения писем И.С. Тургенева. 1922 г. // Отечественные архивы. 2019. № 2. С. 76–86.

52. *Иванов А.Е.* Высшая школа России в конце XIX – начале XX века. М.: Институт истории СССР, 1991. 391 с.
53. *Иванова Е.И.* Социально-демографические поколения современной России: воспроизводство и взаимодействие. М.: Амалданик, 2012. 431 с.
54. Из истории партийно-государственного руководства культурным строительством в СССР. Сборник статей. М.: Институт истории СССР, 1983. 221 с.
55. *Ильина Г.И.* Культурное строительство в Петрограде. Октябрь 1917 – 1920 гг. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. 240 с.
56. *Иньшакова Е.Ю.* На грани элитарной и массовой культур (К осмыслению «игрового пространства» русского авангарда) // Общественные науки и современность. 2001. № 1.
57. *Ипатова Н.А.* Дискурсивная модель профессионального сообщества // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. Т. 12. № 3. С. 84.
58. *Ирошников М.П.* Председатель совета народных комиссаров. Вл. Ульянов (Ленин). Очерки государственной деятельности в 1917–1918 гг. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. 448 с.
59. Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / под общ. ред. А.К. Соколова. М.: РОССПЭН, 2004. 744 с.
60. *Кабанова Л.И.* Модерн и модернизм: пути и траектории становления в европейской и русской культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: Научно-теоретический и прикладной журнал: Scientific-Theoretical and Applied Journal. 2011. № 6 (12). Ч. 3 /2011. С. 86–89.
61. *Казусь И.А.* Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 462 с.
62. *Карасев Д.Ю.* Культурный поворот в исследованиях революции 1917 года // Журнал социологии и социальной антропологии. 2017. Т. XX. № 4. С. 31–50.
63. *Карпов А.В.* Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб: СПбГУП, 2009. 253 с.
64. *Кейрим-Маркус М.Б.* Государственное руководство культурой. Строительство Наркомпроса. Ноябрь 1917 – середина 1918 гг. М.: Наука, 1980. 199 с.
65. *Ким М.П.* Коммунистическая партия – организатор культурной революции в СССР. М.: Госполитиздат, 1955. 340 с.
66. *Ковтун Е.Ф.* Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. 229 с.
67. *Кожевникова И.П.* Уроки постижения. Художник Варвара Бубнова. М.: Истина и жизнь, 1994. 474 с.

68. Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 492 с.
69. *Коржихина Т.П.* Извольте быть благонадежны! М.: РГГУ, 1997. 371 с.
70. *Костин В.И.* ОСТ (общество станковистов). Л.: Художник РСФСР, 1976. 159 с.
71. *Красовицкая Т.Ю.* Власть и культура. М.: Наука, 1992. 298 с.
72. *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
73. *Куренной В.* Институциональная теория модерна: Иоганн Густав Дройзен // Логос. 2020. Т. 30. №. 6. С. 41–96.
74. *Лазарев М.П.* Давид Штеренберг. М.: Галактика, 1992. 236 с.
75. *Лапшин В.П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Сов. художник, 1983. 495 с.
76. *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб.: Журнал «Нева», Летний Сад, 1999. 320 с.
77. *Лозовой А.Н.* Варвара Бубнова: Графика, живопись. М.: Сов. художник, 1984. 136 с.
78. *Людтке А.* История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М.: РОССПЭН, 2010. 268 с.
79. *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.). Проблемно-тематические очерки и портреты. М.: УРСС, 2004. 318 с.
80. *Малясова Г.В.* Новые пути формирования творческой личности в послереволюционной России: Мастерская без руководителя в Первых Свободных Государственных художественных мастерских в Москве (1918–1922) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 62–67.
81. *Манин В.С.* Искусство в резервации. (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). М.: УРСС, 1999. 263 с.
82. *Масоликова Н.Ю., Сорокина М.Ю.* История российского научного зарубежья и психологическое сообщество // Методология и история психологии. 2011. Т. 6. № 2. С. 92–109
83. *Махов Н.М.* Павел Филонов и его натурфилософия. М.: URSS, 2015. 194 с.
84. *Меерович М.Г.* Градостроительная политика в СССР (1917–1929). От города-сада к ведомственному рабочему поселку. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 352 с.
85. *Меерович М.Г.* Наказание жилищем: жилищная политика в СССР как средство управления людьми (1917–1937 годы) М: РОССПЭН; Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2008. 303 с.

86. Междисциплинарный синтез в истории и социальной теории: теория, историография и практика конкретных исследований. М.: ИВИ РАН, 2004. 168 с.
87. *Мислер Н., Боулт Дж.* Филонов. Аналитическое искусство. М.: Сов. художник, 1990. 247 с.
88. *Морозов С.Д.* Россия и мировое сообщество: социально-демографическая история. М.: ПГУАС, ИРИ РАН, 2015. 168 с.
89. *Морозова Е.В.* Сетевые сообщества в условиях чрезвычайных ситуаций: новые возможности для граждан и для власти // Полис. Политические исследования. 2011. № 1. С. 140–152;
90. *Нанси Ж.-Л.* Непроизводимое сообщество: Новое издание, пересмотренное и дополненное / Пер. с франц. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. М.: Водолей, 2011. 208 с.
91. *Недзелюк Т.Г.* Конфессиональное сообщество католиков Сибири: влияние мировоззрения на повседневную жизнь (1830–1917 гг.). Новосибирск: СибАГС, 2016. 344 с.
92. *Никитин А.О.* Судьба Утопии // Рязанская старина. 2004–2005. № 2–3. С. 136–215.
93. *Норт Д.* Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М.: Фонд экономической книги «Начала», 1997. 180 с.
94. *Норт Д., Уоллис Дж.Дж., Вейнгаст Б.Р.* Концептуальный подход к объяснению истории человечества // ЭКОВЕСТ. 2007. Т. 6. № 1. С. 4–59.
95. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М.: АСТ, 2002. 509 с.
96. *Ортега-и-Гассет Х.* Запах культуры: (сборник работ). М.: Алгоритм, 2006. 381 с.
97. *Павлова И.В*. Механизм власти и строительство сталинского социализма. Новосибирск: СО РАН, 2001. 459 с.
98. *Павлюченков А.С.* Партия. Революция. Искусство (1917–1927). М.: Мысль, 1985. 176 с.
99. *Паперный В.З.* Культура два: смысловые и стилевые особенности тоталитарной культуры на примере сталинской архитектуры и скульптуры. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 407 с.
100. *Плаггенборг Шт*. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб: Журнал "Нева", 2000. 414 с.
101. Поколенческий анализ современной России. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 326 с.

102. *Покровский Н.Н*. О некоторых важных принципах издания документов XX века // Лекции лауреатов демидовской премии (1993–2004). Екатеринбург: УрГУ, 2006. 519 с.
103. *Пронина И.А.* Юлия Арапова: муза символиста, адресат футуриста // Русское искусство. 2010. № 1 (25). С. 78–85.
104. *Пушкарева Н.Л*. Гендерная теория и историческое знание. СПб: Алетейа, 2007. 495 с.
105. *Пушкарева Н.Л.* Частная жизнь русской женщины: невеста, жена, любовница (X – нач. XIX в.). М.: Ладомир, 1997. 381 с.
106. *Пчелкина Л.Р.* Рукопись С.Б. Никритина «Тектоническое исследование живописи». История открытия и основные положения документа / Третьяковские чтения. 2014: материалы отчетной научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. 480 с.
107. *Пчелкина Л.Р.* Соломон Никритин – «художник процесса». Неизвестные страницы русского авангарда 1920-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. 2012. № 1–1. С. 86–96.
108. *Пчелкина Л.Р.* Экспериментальное искусство 1920-х в России: теория и практика художников-проекционистов (группа «Метод») // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество. М.: ГИИ, 2011. С. 92–105.
109. *Раунинг Г*. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб: Изд-во Европейского университета, 2011. 268 с.
110. *Ройтенберг О.О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были… Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2004. 543 с.
111. *Ромм А.Г.* Павел Варфоломеевич Кузнецов. М.: Б/и, 1960. 93 с.
112. Русский Берлин / сост. В.В. Сорокина. М.: МГУ, 2003. 365 с.
113. *Савчук В.С*. Советская интеллигенция 20–30-х годов: формирование, самосознание, судьба // Cogito. Альманах истории идей. 2008. Вып. 3. С. 151–198.
114. *Сарабьянов А.Д.* Владимир Баранов-Россине – художник русского авангарда. // Искусство. The art magazine. 2007. № 5 (560). С. 20–21.
115. *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. 174 с.
116. *Свешников А.В.* Петербургская школа медиевистов начала XX века. Попытка антропологического анализа научного сообщества. Омск: ОмГУ, 2010. 406 с.
117. *Сибиряков И.В*. ВСЕРАБИС: страницы истории. Челябинск: ЮУрГУ, 2006. 255 с.

118. *Смирнова Е.М.* Медицинское сообщество в социокультурном пространстве России XVII – начала XX века. Ярославль: Аверс Плюс, 2020. 283 с.
119. *Смирнова Т.М.* Дети страны Советов: от государственной политики к реалиям повседневной жизни. 1917–1940 гг. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; ИРИ РАН, 2015. 382 с.
120. *Соколова А.* Новому человеку – новая смерть? Похоронная культура раннего СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 456 с.
121. Сообщества в науке и философии. Методологические ракурсы. М.; СПб; Белгород: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 242 с.
122. *Таратухин Ю.В., Мальцева С.В.* Сетевые сообщества: коммуникационные аспекты // Автоматизация и современные технологии. 2008. № 2. С. 21–25.
123. *Теннис Ф.* Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. СПб: Владимир Даль, 2002. 450 с.
124. *Тоштендаль Р.* Возвращение историзма? Нео-институционализм и «исторический поворот» в социальных науках // Диалог со временем. 2010. Вып. 30. С. 14–25.
125. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4 т. Т. 3. Первая половина XX в. Авангард: Кубофутуризм. Эгофутуризм. Центрифуга. Лучизм. Имажинизм. Пролеткульт. Леф. ВАПП. Конструктивизм. ОБЭРИУ / под общ. ред. проф. К.Э. Штайн. Ставрополь: СГУ, 2006. 829 с.
126. *Ульянова С.Б.* Заводское сообщество и власть в Советской России 1920-х годов. СПб.: СПбГПУ, 2017. 310 с.
127. *Ундревич В.С., Карева М.* Пролетарская революция и государственный аппарат: Очерк истории борьбы за госаппарат в 1917–1918 гг. М.: Власть советов, 1935. 143 с.
128. *Федорова О.В., Федоров В.Н.* Сергей Васильевич Герасимов в Можайске. Можайск: Б.и., 2010. 319 с.
129. *Фицпатрик Ш.* Срывайте маски!: Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011.
130. *Флигстин Н.* Поля, власть и социальные навыки: критический анализ новых институциональных течений // Экономическая социология. 2001. Т. 2. №4. С. 28–55.
131. *Хазанова В.Э.* Советская архитектура первой пятилетки. Проблемы города будущего. М.: Наука, 1980. 373 с.
132. *Халаминский Ю.Я.* Владимир Андреевич Фаворский. М: Искусство., 1964. 291 с.

133. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн.1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 709 с.
134. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920–1930: В 2 кн. М.: Ладья, 1995. Кн. 1. 342 с.
135. *Хасбулатова О.А.* Опыт и традиции женского движения в России (1860–1917). Иваново: Ивановский гос. ун-т., 1994. 135 с.
136. *Хмельницкий Д.* Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 374 с.
137. *Хормач И.А.* Возвращение в мировое сообщество: борьба и сотрудничество Советского государства с Лигой наций в 1919–1934 гг. М.: Кучково поле, Евробонд, 2011. 606 с.
138. Чикагская социология: Сб. переводов / сост. и пер. В.Г. Николаев; отв. ред. Д.В. Ефременко. М.: ИНИОН РАН, 2015. 429 с.
139. *Чубаров И.М.* Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: ГУ ВШЭ, 2014. 342 с.
140. *Шалаева Н.В.* Формирование образа советской власти в культурных практиках. 1917–1920-е гг. Саратов: Саратовский источник, 2013. 249 с.
141. *Шарандак Н.* «Я – художник». Самоидентификация художницы дореволюционного и советского времени // Преображение: Русский феминистский альманах. 1997. № 5. С. 16–24.
142. *Шеррер Ю., Манджиева Н.* Осмысление истории и культуры исторической ответственности // Общая тетрадь. Вестник Московской школы политических исследований. 2007. № 4 (43). С. 66–73.
143. *Шовен П.-М.* Социология репутаций. Одно определение и пять вопросов // Отечественные записки. 2014. № 1. [Электронный доступ] URL: https://strana–oz.ru/2014/1/sociologiya–reputaciy#_ftn27 Дата обращения: 22.07.2022
144. *Штамм С.И.* Управление народным образованием в СССР (1917–1936 гг.). М.: Наука, 1985. 284 с.
145. Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века: Антология. М.: РГГУ, 2003. 718 с.
146. *Эткинд М.Г.* Натан Альтман. М.: Сов. художник, 1971. 131 с.
147. *Янковская Г.А.* «Предвестие свободы»: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов // Отечественная история. 2006. №. 5. С. 125–130.
148. *Янковская Г.А.* Иллюзии и корпоративные интересы арт-сообщества в зеркале съездов российских художников имперской и советской эпох (1894–

1957 гг.) // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 114–127.
149. *Янковская Г.А.* Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 11(89). С. 27–28.
150. *Янковская Г.А.* Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 2007. №. 11 (89). С. 26–33.
151. *Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2007. 311 с.
152. *Янковская Г.А.* К истории Сталинских премий в области литературы и искусства // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2001. №. 1. С. 152–159.
153. *Bowness A.* The conditions of success. How the modern artist raises to fame. New York: Thames&Hudson, 1990. 64 p.
154. *Dunham V.S.* In Stalin's time: Middleclass values in Soviet fiction. Cambridge; etc.: Duke University Press, 1990. 283 p.
155. *Fitzpatrick S.* The cultural front: Power and culture in revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 264 p.
156. *Fitzpatrick Sh*. The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917 – 1921. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 408 c.
157. *Geldern J*. Bolshevik festivals, 1917–1920. Berkley: Univ. of California press, 1993. 316 c.
158. *Menger P.-M.* Artists as workers: Theoretical and methodological challenges // Poetics. 2001. Vol. 28. P. 241–254.
159. *Seuphor M*. Piet Mondrian. Life and work. New York: Abrams, 1960. 445 p.
160. *Steinmo S.* Historical institutionalism //Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective. New York: Cambridge University Press, 2008. P. 118–138;
161. *Tomoff K.* “Most respected comrade...”: Patrons, clients, brokers and unofficial networks in the Stalinist music world // Contemporary European History. 2002. Т. 11. №. 1. P. 33–65.

IV. **Справочно-энциклопедические издания**

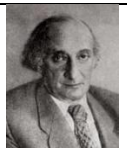
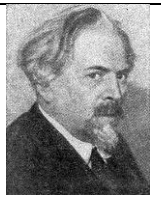
162. Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство, архитектура: (в 3 т.). [Электронный доступ] URL: https://rusavangard.ru/. Дата обращения: 12.12.2022.

Приложение 1.
Биографические сведения

№	Ф.И.О. Даты жизни	Краткая биография	Фотография
1.	Аксенов Иван Александрович (1884–1935)	Поэт, художественный критик, переводчик, представитель авангардного искусства. В 1917–1919 г. участвовал в Гражданской войне на стороне большевиков. Занимал посты в Красной Армии, а затем Наркомпросе. Был дружен с художницей Л.С. Поповой.	
2.	Альтман Натан Исаевич (1889–1970)	Художник. Учился в Одесском художественном училище (1902–1907) и в Париже (1910–1911). В 1912 г. приехал в Петербург. В 1918–1920 гг. Профессор Свободных художественных учебных мастерских (СВОМАС). В 1928–1935 гг. находится в Париже. После 1945 г. возвращается из эвакуации в Ленинград, и занимается книжными иллюстрациями и оформлением спектаклей.	
3.	Арапов Анатолий Афанасьевич (1876–1949)	Художник. Учился на архитектурном отделении МУЖВЗ (1897–1906). После Революции 1917 г. занимался преимущественно оформлением театральных постановок.	
4.	Арапова (Капитанова) Юлия Григорьевна (1889–1976)	Художница, ученица П.П. Кончаловского, А.А. Осмеркина, П.Н. Филонова, член группы Мастеров аналитического искусства (МАИ).	
5.	Архипов Абрам Ефимович (1862–1930)	Живописец. Окончил МУЖВЗ и ВХУ при Императорской Академии художеств. Один из учредителей «Союза русских художников» и Товарищество передвижных художественных выставок.	
6.	Бабичев Алексей Васильевич (1887–1963)	Скульптор, график, живописец. Учился в МУЖВЗ у К.А. Коровина и С.М. Волнухина (1907–1912). С 1918 г. профессор ГСХМ / ВХУТЕМАСа. Член АХРР в 1926–1929 гг.	
7.	Бакушинский Анатолий Васильевич	Искусствовед. После Революции 1917 г. работал в Цветковской и Третьяковской галереях.	

	(1883–1939)		
8.	Беляев Василий Павлович (1901–1943)	Художник. Учился в ГСХМ / ВХУТЕМАСе (1918–1921).	
9.	Бережков Сергей Георгиевич (1889–1942)	Художник, график. В 1913–1914 гг. учился в МУЖВЗ, но не окончил. В 1914 г. поступил в ВХУ при Императорской Академии художеств.	
10.	Бобровский Григорий Михайлович (1873–1942)	Художник. Окончил ВХУ при Императорской Академии художеств (1893–1900). С 1918 г. преподавал в петроградских ГСХМ / ВХУТЕМАСе. С 1923 г. член АХРР.	
11.	Богданов-Бельский Николай Петрович (1868–1945)	Художник. Окончил МУЖВЗ, затем Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств и уехал на обучение в Париж. Член Товарищества передвижных художественных выставок и Общества им. Куинджи. В 1920 г. уехал в эмиграцию в Латвию.	
12.	Большаков Константин Аристархович (1895–1938)	Поэт, прозаик. Входил в Союз писателей СССР. В 1936 г. арестован, в 1938 г. расстрелян.	
13.	Брик Лиля Юрьевна (1891–1978)	Мемуарист, переводчик, одна из известных фигур отечественного авангарда.	
14.	Брик Осип Максимович (1888– 1945).	литератор, литературный критик. Получил юридическое образование. В 1912 г. женился на Лиле Юрьевне Каган. В 1915 г. состоялось знакомство с В.В. Маяковским. Один из организаторов ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка). Участник художественных объединений левого искусства (комфуты, МАФ, ЛЕФ, РЕФ). Входил в редакционный совет газеты «Искусство Коммуны». В 1919–1921 гг. служил в ЧК и состоял в партии большевиков	

15.	Брихничев Иона Пантелеймонович (1879–1968)	Поэт, публицист, издатель, лидер движения «голгофских христиан». В 1917 г. вступил в РКП(б), работал в Наркомпросе.	
16.	Бромирский Петр Игнатьевич (1886–[1920])	Скульптор, график, живописец. Учился в МУЖВЗ.	
17.	Бубнов Андрей Сергеевич (1884–1938)	Партийный деятель, большевик с 1903 г. В 1919; 1921–1922 гг. на военно-политической работе в Красной Армии. С 1922 г. заведующий Агитпропотделом ЦК РКП(б). В 1924–1929 гг. нач. Политуправления РККА и член РВС СССР, ответственный редактор газеты «Красная звезда». В 1929–1937 гг. нарком просвещения РСФСР. Репрессирован в 1938 г., реабилитирован в 1956 г.	
18.	Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович (1872–1957)	Окончил Московское училище живописи ваяния и зодчества. Член Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников и Общества им. Куинджи. С 1922 г. член Ассоциации художников революционной России (АХРР).	
19.	Вайнер Лазарь Яковлевич (1885–1933)	Художник. Учился в Одесском художественном училище (1909–1912), в частной художественной школе и Школе изящных искусств в Париже (1912–1914). Член ОСТ (1925–1928).	
20.	Васнецов Апполинарий Михайлович (1856–1933)	Художник. Учился живописи в частном порядке у В.М. Васнецова, В.Д. Поленова и т.д. Член ТПХВ. В 1900 г. получил звание академика Императорской Академии художеств.	
21.	Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926)	Художник. Окончил ВХУ при Императорской Академии художеств (1868–1875).	

22.	Венгров Натан (Моисей) Павлович (1894–1962)	Детский поэт, прозаик, литературный критик, педагог, член Союза писателей (с 1934 г.).	
23.	Веснин Александр Александрович (1883–1959)	Архитектор, театральный художник. Окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге. Один из ярких представителей архитектурного конструктивизма. В 1920-е гг. преподавал во ВХУТЕМАСе.	
24.	Веснин Виктор Александрович (1882–1950)	Архитектор. Окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге. Один из ярких представителей архитектурного конструктивизма. Председатель Союза архитекторов СССР (1937–1949), первый президент Академии архитектуры СССР (1936–1949), действительный член АН СССР (с 1943 г.), депутат Верховного Совета СССР 1-го и 2-го созывов.	
25.	Веснин Леонид Александрович (1880–1933)	Архитектор. Окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге. Один из ярких представителей архитектурного конструктивизма. С 1923 г. член Российской Академии художественных наук (РАХН). В 1920-е гг. преподавал во ВХУТЕМАСе.	
26.	Вильямс Петр Владимирович (1902–1947)	Живописец, график, театральный художник. Окончил ВХУТЕМАС. Один из членов ОСТа.	
27.	Виноградов Сергей Арсеньевич (1869–1938)	Живописец, график. Окончил МУЖВЗ, Императорскую Академию художеств. Член ТПХВ.	
28.	Вогман Михаил Соломонович (1896–1964)	Учился в Киевском художественном училище (1915–1918), а затем во ВХУТЕМАСе (1921–1928).	

29.	Воинов Всеволод Владимирович (1880–1945)	Художник, гравер, декоратор. Учился в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств. В 1922–1932 гг. заведующий отделом рисунка и гравюры Русского музея.	
30.	Вольтер Алексей Александрович (1889–1973)	Художник. Учился в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств. После Революции 1917 г. руководил кустарной промышленностью. Член АХРР. Директор Третьяковской галереи (1932–1937).	
31.	Герасимов Сергей Васильевич (1885–1964)	Художник. Окончил МУЖВЗ (1907–1911). Профессор ВХУТЕМАСа в 1920–1927 гг., декан Живописного факультета ВХУТЕИНа (1927–1929).	
32.	Глебова Евдокия Николаевна (1888–1980)	Певица, педагог. Сестра П.Н. Филонова, жена революционера Н.Н. Глебова-Путиловского.	
33.	Глебова Татьяна Николаевна (1900–1985)	Художник. С 1922 г. работала художником на Государственном фарфоровом заводе в Петрограде. В 1925 г. поступила на обучение в мастерскую к П.Н. Филонову.	
34.	Гливенко Иван Иванович (1868–1931)	Литературовед. Учился в Санкт-Петербургском университете. В 1907–1913 гг. приват-доцент кафедры германо-романской филологии Санкт-Петербургского университета. С 1913 г. заведующий разрядом средних учебных заведений Департамента Народного просвещения, одновременно – преподаватель Женского педагогического института. В 1920-е гг. сотрудник периодических изданий «Красный архив», «Октябрь», «Печать и революция» и др.	
35.	Глубоковский Борис Александрович (1894–1932)	Актер, режиссер, прозаик, драматург. Арестован в 1924 г., в 1925 приговорен к 10 годам заключения в Соловецком лагере особого назначения.	

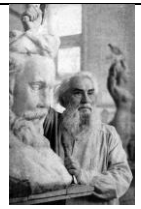
36.	Гончаров Андрей Дмитриевич (1903–1979)	Художник. Окончил, сменив несколько мастерских, ГСХМ / ВХУТЕМАС (1918–1927). Член ОСТ (1925–1928).	
37.	Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962)	Художник-авангардист, график, представитель лучизма. Была вольнослушателем в МУЖВЗ, затем поступила в 1904 г., в 1909 г. была отчислена за неоплату обучения. В 1915 г. отправилась для работы «Русских сезонах» во Францию. В связи с Революцией 1917 г. в Россию не вернулась.	
38.	Грабарь Игорь Эммануилович (1871– 1960)	Художник, реставратор, искусствовед. В 1893 г. окончил Юридический факультет Санкт-Петербургского университета, в 1894 г. поступил в Петербургскую академию художеств, где занимался в мастерской И.Е. Репина. 1986–1901 гг. провел в Мюнхене. Печатался в журналах «Мир искусства», «Весы», «Старые годы», «Аполлон», «Нива». В 1913–1925 гг. – попечитель Третьяковской галереи. В 1918–1930 гг. руководил Центральными реставрационными мастерскими в Москве. Народный художник СССР (1956). Лауреат Сталинской премии первой степени (1941).	
39.	Григорьев Александр Владимирович (1891–1961)	Художник. Способствовал развитию изобразительного искусства в Марийском крае. Окончил Казанское художественное училище (1915) и МУЖВЗ (1918). Член партии эсеров, а с 1918 г. РКП(б). Инструктор ЦК РКП(б). Один из основателей АХРР.	
40.	Григорьев Борис Дмитриевич (1886–1939)	Художник. Обучался (не окончил) в ВХУ при Императорской Академии художеств (1907–1913), а также во многих мастерских художников. Член объединения «Мир искусства» с 1917 г. В 1919 г. эмигрировал.	

41.	Гринберг Захар Григорьевич (1889– 1949)	Историк (к.и.н.), искусствовед. С 1920 года член Коллегии Наркомпроса. Старший научный сотрудник Института мировой литературы АН СССР имени А.М. Горького. Входил в руководящий совет Еврейского камерного театра. Глава исторической секции Еврейского антифашистского комитета (ЕАК). Арестован в 1947 году, скончался в тюрьме. Фото – З.Г. Гринберг и М. Горький. [1920-е гг.]	
42.	Гуминер Яков Моисеевич (1896–1942)	Художник. С 1918 г. обучался в ПГСХУМ. В 1919–1929 вел там преподавательскую деятельность.	
43.	Гурвич Иосиф Наумович (1895–1978)	Художник. Учился в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств (1911–1916). Служил в Красной Армии. С 1922 г. в РАБИСе.	
44.	Даран (Райзман) Даниил Борисович (1894–1964)	Учился в Боголюбовском рисовальном училище (Саратов, 1909–1916). В Москве с 1921 г.	
45.	Докучаев Николай Васильевич (1891–1944)	Архитектор, критик. Окончил МУЖВЗ и ВХУ при Императорской Академии Художеств. Профессор Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа.	
46.	Досекин Николай Васильевич (1863–1935)	Художник. Обучался в Москве и Париже. Член ТПХВ.	
47.	Древин Александр Давидович (1889–1938)	Живописец, график. Муж Н.А. Удальцовой. Окончил Рижскую художественную школу. После начала Первой мировой войны с семьей эвакуируется в Москву. В 1920-е гг. преподавал во ВХУТЕМАСе. В 1938 арестован и расстрелян, реабилитирован в 1957.	

48.	Дымшиц-Толстая Софья Исааковна (1884– 1963)	Живописец. В 1907–1910 гг. изучала живопись в школе Е.Н. Званцевой. В 1925–1935 гг. заведует художественным отделом журнала «Работница» и «Крестьянка».	
49.	Евреинов Василий Васильевич (1865–1938)	Художник. Окончил МУЖВЗ (1884–1889).	
50.	Егоров Валентин Никонорович (1896–?)	Член партии большевиков с 1917 г. В 1918 г. – народный судья в Нижегородской области. С 1922 г. – прокурор Нижегородской области. В 1927–1930 гг. – заместитель наркома ВД РСФСР.	
51.	Ермолаева Вера Михайловна (1893–1937)	Художница. Обучалась в художественных студиях. В 1917 г. примкнула к сторонникам «левого искусства». В 1919 г. была направлена отделом ИЗО НКП для преподавания в ВНХУ. В 1921 г. стала ректором ВНХУ. В Петрограде была сотрудницей ГИНХУКа.	
52.	Жегин (Шехтель) Лев Федорович (1892–1969)	Художник. Учился в МУЖВЗ (1911–1913). С 1913 г. сотрудничал с В.В. Маяковским.	
53.	Жолтовский Иван Владиславович (1867–1959)	Архитектор, художник. В 1898 г. окончил Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. С 1900 г. преподавал в Строгановском училище в Москве, после 1917 г. во ВХУТЕМАСе. В 1932 году получил звание Заслуженного деятеля науки и искусства РСФСР.	
54.	Жуковский Станислав Юлианович (1873–1944)	Живописец. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, учился у И. Левитана. В 1917 г. уехал в Польшу. Во время Второй мировой войны был арестован нацистами, умер в концентрационном лагере в 1944 г.	
55.	Завьялов Иван Федорович (1893–1937)	Художник. Учился в МУЖВЗ (1914–1915) и II ГСХМ (1918–1919). В 1920–1923 гг. преподавал во ВХУТЕМАСе.	

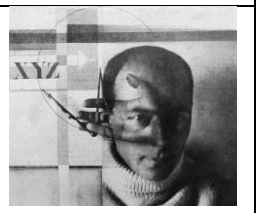
56.	Зернова Екатерина Сергеевна (1900–1995)	Живописец, график, монументалист. Окончила ВХУТЕМАС.	
57.	Зефиров Константин Клавдианович (1879–1960)	Художник. Обучался в художественных студиях. Служил в Красной Армии. В 1922 г. приезжает в Москву. С 1923 г. преподавал на рабфаке ВХУТЕМАСа, занимает должность в Главпрофобре.	
58.	Иванов Александр Иванович (1888–1948)	Художник. Учился в школе Е.Н. Званцевой у К.С. Петрова-Водкина (приблизительно в период 1908–1913, точные даты неизвестны). После Революции 1917 г. жил в Москве и служил в отделе ИЗО НКП.	
59.	Иванчук Франц Феликсович (1892–1975)	Художник, архитектор (после 1932 г.). Учился в рисовальной и литографической школе типографии бывшего товарищества И.Д. Сытина. Ученик Н.А. Касаткина. В 1919–1921 г. на партийной работе. По возвращении в Москву поступил во ВХУТЕМАС.	
60.	Ильин Лев Александрович (1879–1942)	архитектор. В 1897–1902 гг. учился в Институте гражданских инженеров в Санкт-Петербурге, затем продолжил обучение в Академии Художеств. В 1925–1938 гг. (фактически, но не юридически) главный архитектор Ленинграда. Член-корреспондент Академии архитектуры СССР с 1941 г. Погиб во время блокады Ленинграда.	
61.	Иогансон Карл Вольдемарович (1890–1929)	Художник-конструктивист. Член Общества молодых художников (ОБМОХУ).	
62.	Истомин Константин Николаевич (1886–1942)	Художник и педагог, член обществ АХРР, «Маковец», «Четыре искусства». Весной 1921 г. был откомандирован во ВХУТЕМАС для участия в организации рабфака (см. Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин. М., 1972.)	

63.	Кандинский Василий Васильевич (1966–1944)	Художник и теоретик авангардного изобразительного искусства, автор книги «О духовном в искусстве», один из основателей ИНХУКа и РАХН. С 1921 г. жил в Германии, с 1933 г. – во Франции.	
64.	Каплун Адриан Владимирович (1887–1974)	Художник. Учился в Строгановском центральном художественно-промышленном училище (1905–1906), Петербургском Центральном училище технического рисования (окончил в 1912).	
65.	Карев Алексей Еремеевич (1879–1942)	Художник. В 1895–1898 гг. учился в Боголюбовском рисовальном училище в Саратове. Участвовал в реорганизации Пензенского художественного училища (1919) и Боголюбовского рисовального училища в Саратове (1920–1921) в Свободные художественные мастерские. Преподавал в Саратовских свободных художественных мастерских (1920–1921), в Центральном училище технического рисования в Петрограде (1921–1922), во ВХУТЕИНе (с 1922 г.). Умер от голода во время блокады Ленинграда 5 февраля 1942 г.	
66.	Касаткин Николай Алексеевич (1859–1930)	Художник. Окончил МУЖВЗ в 1883 г. Член ТПХВ, АХРР.	
67.	Кацман Евгений Александрович (1890–1976)	Художник. Один из основоположников АХРР. Окончил МУЖВЗ (1909–1916).	
68.	Кепинов Григорий Иванович (1886–1966)	Художник. Учился в Художественных классах Кавказского общества поощрения изящных искусств в Тифлисе (до 1903), затем в Париже. С 1921 г. в Москве.	

69.	Керженцев Платон Михайлович (1881–1940)	Журналист, государственный и общественный деятель, член РСДРП(б) с 1904 г.	
70.	Клуцис Густав Густавович (1895–[1938])	Конструктивист, один из создателей цветного фотомонтажа. Заканчивал художественное образование во ВХУТЕМАСе. В 1938 г. был арестован и расстрелян.	
71.	Коган Петр Семенович (1872–1932)	Литературовед, критик. В 1911–1918 гг. приват-доцент кафедры германо-романской филологии Санкт-Петербургского университета. Бессменный президент Государственной академии художественных наук.	
72.	Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971)	Скульптор. Учился в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а позднее в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. В 1924–1945 гг. жил в США. Получил звания Академика АХ СССР (1954), Народного художник СССР (1958), Героя Социалистического Труда (1964).	
73.	Кончаловский Петр Петрович (1876–1956)	Живописец. Окончил ВХУ при Академии Художеств. Был председателем общества «Бубновый валет». Преподавал во ВХУТЕМАСе. Заслуженный деятель искусств (1922), лауреат Сталинской премии I степени (1942), народный художник РСФСР (1946), награждён орденом Трудового Красного Знамени (1946), действительный член АХ (1947). Почётный член Общества Поля Сезанна (1924. Франция).	
74.	Коровин Константин Алексеевич (1861–1939)	Живописец, театральный художник. Учился в МУЖВЗ, затем, непродолжительное время, в ВХУ при Императорской Академии художеств. Работал в Париже. С 1901 г. преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1923 г. эмигрировал во Францию.	

75.	Королев Борис Данилович (1884–1963)	Скульптор. В 1903 г. поступил на Естественное отделение Физико-математического факультета Московского университета, в 1910 г. в МУЖВЗ. В 1919–1920 гг. организовал и возглавил Живскульптарх.	
76.	Костин Владимир Иванович (1905–1991)	Искусствовед, критик, живописец.	
77.	Коцын Борис Исидорович (1887–?)	Автор ряда публицистических работ, большевик.	
78.	Крайтор Иван Кондратьевич (1880–1957)	Коллекционер, художник-реставратор, посредник по продаже картин и устроитель выставок, художественный агент К.А. Коровина. Был близок к И.Э. Грабарю. Занимал должность в Народном комиссариате просвещения РСФСР, занимаясь приобретением картин для Музейного фонда.	
79.	Крымов Николай Петрович (1884–1958)	Художник. Окончил МУЖВЗ (1904–1911). После 1919 г. преподавал во ВХУТЕМАСе.	
80.	Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878–1968)	Художник. В 1891–1896 гг. учился в «Студии живописи и рисования» при Саратовском обществе любителей изящных искусств, продолжил обучение в МУЖВЗ. Был членом объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», «Четыре искусства». В 1928 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.	
81.	Кузьмин Николай Васильевич (1890–1987)	Художник, график. Учился в Рисовальной школе при Императорском Обществе поощрения художеств (1912–1914). Принимал участие в Первой мировой войне, Гражданской войне на стороне большевиков. Учился в петроградском ВХУТЕМАСе (1922–1924).	

82.	Купреянов Николай Николаевич (1894–1933)	Художник, график. До Революции 1917 г. обучался в различных рисовальных студиях в Петербурге. С 1922 г. в Москве.	
83.	Лавинский Антон Михайлович (1893–1968)	Скульптор, график. Учился в ПГСХУМ (1918–1919). В 1919–1920 в Саратове. С 1920 г. в Москве.	
84.	Лавров Георгий Дмитриевич (1895–1991)	Художник, скульптор. Обучался в художественной студии в Томске. С 1922 г. работал с В.В. Маяковским в «Окнах РОСТА». Арестован в 1938 г., реабилитирован в 1954 г.	
85.	Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946)	Художник. Принадлежал к семье Лансере-Бенуа-Серебряковых. Учился в Рисовальной школе при Императорском Обществе поощрения художеств. В 1919 г. стал художником при Осведомительно-агитационном бюро Добровольческой армии А. И. Деникина. Затем жил и работал в Грузии. В 1934 г. переехал в Москву, а затем в Ленинград.	
86.	Лаптев Алексей Михайлович (1905–1965)	Художник, график. Учился во ВХУТЕМАСе/ВТУТЕИНЕ (1924–1930).	
87.	Ларионов Михаил Федорович (1881–1964)	Живописец, график, один из авторов лучизма. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Работал в Париже, посетил Лондон. В 1915 г. по приглашению Дягилева отправляется вместе с женой (Н.С. Гончаровой) для работы «Русских сезонах». В связи с Революцией 1917 г. в Россию не вернулся.	
88.	Лебедев-Полянский Павел Иванович (1882–1948)	Литературовед, критик. Один из идеологов советской цензуры.	
89.	Левитский Владимир Николаевич	Художник, график. Учился в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств.	

	(1879–1942)		
90.	Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943)	Живописец, художник театра. Окончил Пензенское художественное училище, Киевское художественное училище, мастерскую Д.Н. Кардовского. Член «Бубнового валета». В 1920-е гг. преподавал во ВХУТЕМАСе. В 1926–1927 гг. член Ассоциации художников революционной России.	
91.	Лилина Злата Ионовна (Зина Левина) (1882–1929)	Советская партийная и государственная деятельница, журналистка. Вторая жена Г.Е. Зиновьева, заведующая отделом народного образования Петроградского исполкома.	
92.	Лисицкий Лазарь Маркович (1890–1941)	Художник-авангардист, архитектор, полиграфист. Окончил Высший политехнический институт в Дармштадте. До начала Первой мировой войны путешествовал по Европе. В 1919 г. по приглашению М.З. Шагала переезжает в Витебск. Участвует в выставке в Берлине (1922). В 1924 уезжает в Швейцарию, в 1925 возвращается в Ленинград, затем в Москву.	
93.	Лучишкин Сергей Алексеевич (1902–1989)	Живописец, театральный художник. Окончил ВХУТЕМАС, был членом ОСТа.	
94.	Малевич Казимир Северинович (1879–1935)	Художник и теоретик авангардного изобразительного искусства, основоположник супрематизма.	
95.	Малиновская Елена Константиновна (1875–1942)	После 1917 г. председатель комиссии по охране памятников искусства, старины Москвы и Московской области, затем комиссар московских театров, в 1920–1924; 1930–1935 – директор Большого театра. Супруга П.П. Малиновского.	
96.	Малиновский Павел Петрович (1869–1943)	Архитектор. С 1887 г. учился в Петербургском институте гражданских инженеров. Вместе с А. М. Горьким входил в состав «Общества распространения начального образования в Нижегородской губернии».	

97.	Малютин Иван Андреевич (1891–1932)	Живописец, график, карикатурист. Окончил Строгановское художественно-промышленное училище.	
98.	Малютин Сергей Васильевич (1859–1937)	Художник, график. Учился в МУЖВЗ (1883–1886). Член объединений «Мир искусства», ТПХВ, АХРР. В 1914 г. получил звание академика Императорской Академии художеств. Преподавал в ГСХМ / ВХУТЕМАСе (1918–1923).	
99.	Малявин Филипп Андреевич (1869–1940)	Живописец, график. Окончил ВХУ при Императорской Академии художеств. Член «Союза русских художников». Автор Ленинианы. В 1922 г. уехал в эмиграцию.	
100	Манганари Александр Викторович (1851–[1922])	Художник. Учился в ВХУ при Императорской Академии художеств (1891–1896).	
101	Мандельбаум Бернгард Давидович (1888–1953)	В ноябре 1917 г. назначен старшим комиссаром-инспектором по охране художественных центров и Публичной библиотеки Петрограда.	
102	Мансуров Павел Андреевич (1896–1983)	Живописец, график. В 1919 г. поехал в Казань, был арестован ЧК, некоторое время провел в тюрьме. Остался преподавать в Казани до 1921 г., когда вернулся в Москву. Преподавал во ВХУТЕМАСе. В 1928 г. уехал в эмиграцию.	
103	Маринетти Филиппо Томмазо (1876–1944)	Итальянский писатель, поэт, основоположник футуризма. В 1914 г. посетил Россию. В 1942 г. участвовал в Сталинградской битве в составе итальянского экспедиционного корпуса, был ранен и вскоре скончался.	
104	Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945)	Актриса театра и кино. Народная артистка РСФСР (1933).	

105	Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960)	Скульптор. Учился в МУЖВЗ (1899–1902). В 19061–907 работал в Париже. Член объединений "Мир искусства", "Голубая роза" и ОРС. Преподавал в ленинградской Академии Художеств (1918–48). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1931).	
106	Машков Илья Иванович (1881–1944)	Художник. В 1900–1905 и 1907–1910 гг. учился в МУЖВЗ. Состоял в коллегии НКП до июня 1919 г. В 1918–1929 гг. преподавал во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе. В 1925 г. вступил в АХРР.	
107	Медунецкий Константин Константинович (1899–1936)	Художник-конструктивист. Окончил ВХУТЕМАС. С 1920 г. член ИНХУКа.	
108	Мельников Константин Степанович (1890–1974)	Архитектор, художник. Один из главных архитекторов авангарда. Учился в МУЖВЗ (1905–1917), окончив отделения живописи и архитектуры. С 1917 г. работал в архитектурной мастерской Моссовета «Новая Москва». Образовал мастерскую «Новая академия» на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа (1922–1924). Член АСНОВА.	
109	Менжинская Вера Рудольфовна	Большевичка, сестра В.Р. Менжинского и Л.Р. Менжинской, была назначена в начале февраля 1920 г. заведующей Театральным отделом Наркомпроса.	
110	Менжинская Людмила Рудольфовна (1876–1933)	Педагог. Член партии большевиков с 1904 г.	
111	Мешков Василий Никитич (1867–1946)	Художник, искусствовед. Учился в МУЖВЗ (1882–1889) и ВХУ при Императорской Академии художеств (1889–1890). С 1922 г. член АХРР.	
112	Мондриан Питер (Пит) Корнелис (1872–1944)	Художник-абстракционист. В 1919–1938 гг. жил во Франции, затем в Великобритании, с 1940 г. в США.	

113	Моргунов Алексей Алексеевич (1884– 1935)	Художник. В 1899–1902;1909 гг. учился в Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище. В 1920–1921 гг. работал в закупочной и тарифной комиссиях Наркомпроса. В 1918–1920 гг. был профессором живописи в I ГСХМ. Был членом Пролеткульта.	
114	Мориц Владимир Эмильевич (1891–1962)	Искусствовед, переводчик. Преподаватель Школы Государственного Академического Большого Театра, сотрудник ГАХН.	
115	Мурашко Александр Александрович (1875–1919)	Украинский художник. Окончил ВХУ при Императорской Академии художеств в 1900 г. В Киеве открыл свою студию, где обучались многие впоследствии известные советские художники.	
116	Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880–1933)	Художник, архитектор. В 1898 г. с отличием окончил Строгановское училище. После Революции 1917 г. участвует в организации графической секции ИЗО РАБИСа. Преподавал на Графическом факультете во ВХУТЕМАСе / ВХУТЕИНе (1921–1930).	
117	Никольский Виктор Александрович (1875– 1934)	Искусствовед, критик. Сотрудничал в отделе выставок московской газеты «Русское слово» (1916–1917). Писал статьи о «Союзе русских художников», «Московском салоне», о творчестве С.Т. Коненкова, О. Родена. Сотрудник ГАХН. Арестован в 1928. Приговорён к трём годам исправительно-трудовых лагерей с последующим поражением в правах на шесть лет. Срок отбывал в Саратовском ИТЛ.	
118	Никритин Соломон Борисович (1898–1965)	Живописец. Окончил ВХУТЕМАС. Основатель Проекционизма и Проекционного театра.	
119	Нисский Георгий Григорьевич (1903–1987)	Художник. В Москве с 1921 г. Учился во ВХУТЕМАСе / ВХУТЕИНе (1921–1930).	

120	Норверт Эдгар Иванович (1884–1950)	Инженер-архитектор, график. Окончил Императорское Московское инженерное училище. Первый декан Архитектурного факультета ВХУТЕМАСа.	
121	Образцов Сергей Владимирович (1901–1992)	Актер, художник. В 1918 г. поступил в ГСХМ, однако через несколько лет сменил профиль.	
122	Осмеркин Александр Александрович (1892–1953)	Живописец, художник театра. Учился в Киевском художественном училище, затем студии И.И. Машкова в Москве. С 1918 г. преподавал во ВХУТЕМАСе.	
123	Павлов Иван Николаевич (1872–1951)	Художник, гравер. Окончил Рисовальную школу Императорского Общества поощрения художеств. Преподавал в Строгановском училище, ГСХМ / ВХУТЕМАСе (1917–1922). Член АХРР с 1925 г.	
124	Пастернак Леонид Осипович (1862–1945)	Живописец, график. Учился в Мюнхенской академии художеств, брал уроки у И.И. Шишкина. С 1894 г. преподает в МУЖВЗ. В 1921 г. уехал в эмиграцию в Германию.	
125	Пиросманишвили (Пиросмани) Нико (Николай Асланович) (1866–1918)	Грузинский художник-самоучка.	
126	Покаржевский Петр Дмитриевич (1889–1968)	Живописец, график. Учился в Императорской Академии Художеств. Член АХРР с 1923 г.	

127	Попова Любовь Сергеевна (1889–1924)	Живописец. Обучалась в студиях С.Ю. Жуковского, К.Ф. Юона и др., а также в Париже. Активно вела теоретическую и преподавательскую деятельность во ВХУТЕМАСе.	
128	Пунин Николай Николаевич (1888–1953)	Историк искусства. В 1913–1916 гг. сотрудник журнала «Аполлон». В 1913–1934 сотрудник Русского Музея. Впервые был арестован в 1921 г., затем в 1930-е гг. В 1949 г. его вновь арестовывают, в 1953 г., погиб в заключении в Абезьском лагере для нетрудоспособных под Воркутой.	
129	Пчелин Владимир Николаевич (1869–1941)	Художник, график. Окончил МУЖВЗ, несколько лет обучался в ВХУ при Императорской Академии художеств у И.А. Репина. Экспонент ТПХВ.	
130	Равдель Ефим Владимирович (1881–?)	Первый ректор ВХУТЕМАСа. В 1918 г. был заведующим отделом Искусств пензенского губсовета. После ухода из ВХУТЕМАСа переезжает в Латвию.	
131	Радимов Павел Александрович (1887–1967)	Художник, поэт. Занимался в частной студии. С 1917 г. в структуре НКП (Казань). В 1921 г. переезжает в Москву. Последний председатель ТПХВ. Один из основателей АХРР.	
132	Редько Климент Николаевич (1897–1956)	Живописец, график. Окончил ВХУТЕМАС. В 1927–1935 жил в Париже, затем вернулся в СССР.	
133	Родченко Александр Михайлович (1891–1956)	Живописец, график, фотограф. Один из основоположников конструктивизма. Был вольнослушателем в Казанской художественной школе. Муж В.Ф. Степановой. В 1920-е гг. преподавал во ВХУТЕМАСе. С 1919 г. член Живскульптарха. В 1920–1924 гг. член ИНХУКа. Много работал в В.В. Маяковским над плакатами, член ЛЕФа.	

134	Рождественский Василий Васильевич (1884–1963)	Живописец, график. Обучался в МУЖВЗ. Преподаватель ВХУТЕМАСа.	
135	Розанова Ольга Владимировна (1886–1918)	Художник. В 1904–1907 гг. училась в частном художественном училище, затем в Художественной школе К.Ф. Юона. В 1916 г. присоединилась к обществу «Супремус». Скончалась от дифтерита.	
136	Ромас Яков Дорофеевич (1902–1969)	Художник. Учился во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе (1924–1930).	
137	Самохвалов Александр Николаевич (1894–1971)	Художник. Учился в ВХУ при Императорской Академии художеств (1914–1918), затем в ГСХМ/ВХУТЕМАСе (1920–1923).	
138	Сахновский Всеволод Владимирович (1903–1989)	Художник театра и кино.	
139	Сенькин Сергей Яковлевич (1894–1963)	Художник. Учился в МУЖВЗ (1914–1915) и II ГСХМ (1918–1919). Служил художников в Красной Армии, после чего окончил учебу во ВХУТЕМАСе (1921–1924).	
140	Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978)	Искусствовед. В 1916–1921 и 1927–1936 гг. работал в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Профессор отделения истории и теории искусств МГУ (1921–1950).	
141	Славинский Ювеналий Митрофанович (1887–1937)	Музыкант, дирижер, один из организаторов и председатель Всерабиса. Арестован в 1936 г., расстрелян в 1937 г.	

142	Стенберг Владимир Августович (1899–1982)	Художник-конструктивист. Обучался в I ГСХМ. Член Общества молодых художников (ОБМОХУ). С 1923 г. работал над киноплакатом. В 1952 г. был арестован, но освобожден.	
143	Стенберг Георгий Августович (1900–1933)	Художник-конструктивист. Обучался в I ГСХМ. Член Общества молодых художников (ОБМОХУ). С 1923 г. работал над киноплакатом.	
144	Степанова Варвара Федоровна (1894–1958)	Живописец, один из участников движения беспредметников, член Инхука. Жена А.М. Родченко.	
145	Субботин–Пермяк Петр Иванович (1886–1923)	Художник. Окончил Строгановское училище (1907–1914). Уполномоченный отдела ИЗО НКП в организации Свободных мастерских в Перми (1919–1922).	
146	Суетин Николай Михайлович (1897–1954)	Художник. Учился в ВНХУ (Витебск) (1918–1922). Ученик К.С. Малевича. С 1922 г. в Петрограде. Принимает участие в деятельности МХК и ГИНХУКа (1923–1926).	
147	Тарабукин Николай Михайлович (1889–1956)	Искусствовед, теоретик конструктивизма.	
148	Татлин Владимир Евграфович (1885–1953)	Живописец, график, основоположник конструктивизма. В 1902 г. поступил в МУЖВЗ, но был отчислен. Окончил Пензенское художественное училище. В 1910 г. произошло знакомство с М.Ф. Ларионовым, повлиявшее на художника. С 1918 г. преподавал в Свободных мастерских, в 1919 г. переехал в Петроград. С 1922 г. руководил отделом Материальной культуры в МХК, затем в ГИНХУКе. В 1927–1930 гг. преподавал во ВХУТЕИНе.	
149	Транцеев Сергей Александрович	Архитектор. До Революции 1917 г. активно поддерживал партию эсеров. В 1918–1923 гг. работает директором Государственной Петергофской гранильной	

	(1881–?)	фабрики, в 1923–1928 гг. – директор Государственного фарфорового и стеклянного завода.	
150	Тройницкий Сергей Николаевич (1882–1948)	Геральдист и историк искусства. Представитель дворянского рода. В 1918 г. вступил в должность директора Эрмитажа, в 1927 г. освобождён от этой должности, переведён заведующим в отдел прикладного искусства. В 1931 г. его лишили права работать в Эрмитаже.	
151	Тугенхольд Яков Александрович (1882–1928)	Искусствовед, один из самых влиятельных художественных критиков 1920-х гг.	
152	Удальцова Надежда Андреевна (1886–1961)	Художник. Посещала московские студии (1906; 1909–1911), работала в студии В.Е. Татлина; затем продолжила образование в парижской академии "Ла Палетт" (1912). После 1917 г. преподавала во ВХУТЕМАСе и ИНХУКе. С 1934 г. работы не выставлялись (за исключением камерного показа в театре "Ромэн" в 1945 г.).	
153	Ульянов Николай Павлович (1875–1949)	Художник. Учился в МУЖВЗ (1889–1890), затем в частных студиях. Преподавал в I ГСХМ / ВХУТЕМАСе (1919–1920).	
154	Уткин Петр Саввич (1877–1934)	Художник. Окончил МУЖВЗ (1897–1907). С 1918 преподавал в Свободных мастерских в Саратове.	
155	Уханова Анастасия Васильевна (1885–1973)	Художница. Училась в Рисовальной школе при Императорском Обществе поощрения художеств, посещала вольнослушательницей ВХУ при Императорской Академии художеств.	
156	Фаворский Владимир Андреевич (1886–1964)	Искусствовед, график, живописец, мастер ксилографии. Второй ректор ВХУТЕМАСа.	

157	Фальк Роберт Рафаилович (1886–1958)	Художник. В 1904–1905 гг. учился в школах-студиях в Москве, в 1905–1909 гг. в МУЖВЗ. Работал в НКП до 1921 г. В 1918–1928 гг. преподавал во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе. В 1928–1937 гг. жил в Париже.	
158	Федоров Герман Васильевич (1886–1976)	Художник. Учился в Строгановском училище и МУЖВЗ (с перерывами с 1901 по 1910 г.). Член «Бубнового валета» (1911–1917). Преподавал во ВХУТЕМАСе / ВХУТЕИНе (1920–1929).	
159	Федоровский Федор Федорович (1883–1955)	Художник, искусствовед. Учился в Строгановском училище (1902–1907). Преподавал в ГСХМ / ВХУТЕМАСе (1917–1923)	
160	Федотов Иван Сергеевич (1881–1951)	Художник. Окончил Строгановское училище (1893–1901).	
161	Филонов Павел Николаевич (1883–1941)	Художник и теоретик авангардного изобразительного искусства, основоположник аналитического искусства.	
162	Хвойник Игнатий Ефимович	Искусствовед.	
163	Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) (1885–1922)	Поэт и прозаик, один из основоположников российского литературного футуризма.	
164	Ходоровский Иосиф Исаевич (1885–1938)	Революционер, большевик, государственный деятель.	
165	Храковский Владимир Львович (1893−1984)	Художник. Учился в МУЖВЗ и ГСХМ (1918–1919). Преподавал во ВХУТЕМАСе / ВХУТЕИНе (1920–1930).	

166	Цехановский Михаил Михайлович (1889–1965)	Художник. Обучался в МУЖВЗ и ВХУ при Императорской Академии художеств. Служил в Красной Армии (1918–1923).	
167	Чайков Иосиф Моисеевич (1888–1986)	Художник, скульптор.	
168	Чашник Илья Григорьевич (1902–1929)	Художник. В 1918 г. обучался во II ГСХМ, затем ВНХУ. Ученик и друг К.С. Малевича. Член УНОВИСа. С 1922 г. в Петрограде.	
169	Чернышев Николай Михайлович (1885–1973)	Художник, искусствовед. Учился в МУЖВЗ (1901–1911).	
170	Чехонин Сергей Васильевич (1878–1936)	Художник. Учился в Рисовальной школе при ОПХ (1896–1897) и школе М.К. Тенишевой (1897–1900) в Петербурге. В 1918–1923 и 1925–1927 гг. был художественным руководителем Государственного фарфорового завода в Петрограде-Ленинграде. В 1928 г. уехал заграницу, жил во Франции и Германии.	
171	Шапиро Тевель Меерович (Маркович) (1898–1983)	Архитектор, художник. В 1918 г. уехал в Москву и поступил во II ГСХМ, в 1920 г. перевелся в Петроградские ГСХМ в мастерскую В.Е. Татлина.	
172	Шапошников Борис Валентинович (1890–1954)	Художник, искусствовед. Посещал частные студии в России и Италии, окончил Академию художеств в Риме. Член «Бубнового валета». Служил в ИЗО НКП (1918–1920).	
173	Шевченко Александр Владимирович (1883–1948)	Художник. В 1898–1907 гг. учился в художественно-промышленном училище им. Строганова, 1908–1909 гг. в МУЖВЗ. Работал в НКП до 1921 г., в 1919–1920 входил в состав Живскульптарха. В 1918–1929 гг. преподавал во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе.	

174	Шемякин Михаил Федорович (1875–1944)	Художник. Окончил МУЖВЗ (1899). Член ТПХВ. Преподавал в ГСХМ / ВХУТЕМАСе / ВХУТЕИНе (1918–1929).	
175	Шестаков Николай Иванович (1883–1937)	Учился в МУЖВЗ. Преподавал в ГСХМ / ВХУТЕМАСе.	
176	Шифрин Ниссон Абрамович (1892–1961)	Живописец, график, театральный художник. Окончил Киевский художественный институт, параллельно с этим занимаясь в студиях А.А. Мурашко и А.А. Экстер. Член Культур-лиге. В нач. 1920-х переехал в Москву. Член ОСТ.	
177	Школьник Иосиф Соломонович (1883–1926)	Художник. Учился в Одесском художественном училище. В 1917 г. участвовал в оформлении революционных празднеств. В 1919 г. избран профессором-руководителем декорационного класса Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (ПГСХУМ). Назначен их комиссаром, принимал участие в выработке Устава мастерских, в конце 1920 г. сложил с себя полномочия.	
178	Шлейн Николай Павлович (1873–1952)	Художник. Учился в МУЖВЗ (1888–1890), ВХУ при Императорской Академии художеств (1901–1903). В 1904 г. вернулся в Кострому.	
179	Шмаринов Дементий Алексеевич (1907–1999)	Художник. Учился во ВХУТЕМАСе / ВХУТЕИНе.	
180	Штеренберг Давид Петрович (1881–1948)	Живописец и график, один из представителей новейших течений в живописи нач. XX в. Руководитель отдела ИЗО НКП.	

181	Шу Федор Федорович	В 1918–1919 гг. был заведующим отделом профессиональных и технических учебных заведений Наркомпроса Коммун Северной области и Петроградского отдела народного образования. С 1921 г. работал в Главпрофобре в Москве. Был репрессирован (см. Аксакова Т.А. Семейная хроника. Кн. 2. Париж, 1988. С. 210–211).	
182	Щекина-Кротова Ангелина Васильевна (1910–1992)	Искусствовед, четвертая жена Р.Р. Фалька	
183	Щекотов Николай Михайлович (1884–1945)	Художник, искусствовед. После Революции 1917 г. работал вместе с И.Э. Грабарем.	
184	Щербиновский Дмитрий Анфимович (1867–1926)	Художник. Окончил ВХУ при Императорской Академии художеств. Член ТПХВ.	
185	Щуко Владимир Алексеевич (1878–1939)	Архитектор, художник театра. В 1896–1904 гг. учился на Архитектурном отделении ВХУ при Императорской Академии художеств. В 1917 г. реставрировал зал заседаний Таврического дворца.	
186	Щусев Алексей Викторович (1873–1949)	Архитектор. Окончил ВХУ при Императорской Академии художеств. Действительный член Императорской Академии художеств (1908), академик архитектуры (1910). Академик АН СССР (1943).	
187	Экстер Александра Александровна (1882–1949)	Живописец, театральный художник. Окончила Киевское художественное училище, для продолжения образования отправилась в Париж. После Революции 1917 г. вела активную творческую деятельность – преподавала в Киеве, Одессе, занимала оформлением театральных постановок и др. В 1924 г. эмигрировала.	

188	Эфрос Абрам Маркович (1888–1954)	Искусствовед, переводчик.	
189	Яковлев Михаил Николаевич (1880–1942)	Живописец и график. Обучался в Пензенском художественном училище, а также в Санкт-Петербурге и И.Е. Репина. 1923–1937 гг. провел в эмиграции.	
190	Яковлева Варвара Николаевна (1884–1941)	Революционер, член партии большевиков с 1904 г. С 1919 г. на государственной работе. В 1922–1929 гг. работала в Наркомпросе, сначала заведующей Главпрофобром, затем замнаркомом. В 1937 г. арестована, в 1941 г. расстреляна в Медведском лесу, Орловской области. Реабилитирована в 1958 г.	
191	Якулов Георгий Богданович (1884–1928)	Художник. Учился в МУЖВЗ (1902–1903, но был отчислен).	
192	Ятманов Григорий Степанович (1878–1949)	Советский государственный деятель. В октябре-ноябре 1917 г. – комиссар Петроградского военно-революционного комитета; в Наркомпросе возглавлял до начала 1930-х гг. ленинградские органы охраны памятников.	

Приложение № 2.

В.А. Никольский. Доклады инспекторов НК РКИ о состоянии НКП и высшей художественной школы

2а. Доклад НК РКИ РСФСР в президиум ВЦИК по обследованию Наркомпроса. 30 июня 1920 – 24 ноября 1920 г.

Художественный сектор. Несмотря на учреждение специального объединяющего органа по делам искусства в лице Художественного сектора, никакой общей программы Советской политики в области искусств Наркомпросом до сих пор не выработано. Отсутствие ясной программы вызвало хаотичность, бессистемность и разрозненность правительственных мероприятий в области искусств, не отвечающих, в целом, ни запросам, предъявленным революционными пролетариатом, ни количеством потраченной энергии, ни материальным жертвам государства. Наркомпрос не столько творил, сколько следовал за требованиями жизни, да и то, не всегда успевал идти в ногу[1].

<…> Пластические искусства. Ими ведают три отдела: ИЗО, Архитектурно-художественный и по делам Музея. Обнаруженное РКИ отсутствие у этих отделов ясных положений о правах и обязанностях создает вредные параллелизмы в работе (издательское и музейное дело), вплоть до старорежимных признаков борьбы ведомственных самолюбий. Внутренняя структура отделов отличается неустойчивостью, вызывающей постоянные преобразования, тормозящие работу. В некоторых областях проявляется неуместное покровительство художественной кружковщине и футуристическим течениям (покупка картин, распределение заказов, устройство выставок, художественное образование). Остро поставленный самою жизнью вопрос о формах государственной поддержки ярким проявлениям художественного творчества страны не разработан и решается в условиях бюрократического «усмотрения» или по соображениям той же кружковщины. Задачи теоретического или узкоспециального значения подчас преобладают над

[1] ГА РФ. Ф. 4085. Оп. 12а. Д. 23. Л. 53.

задачами живого строительства (особенно яркий пример – специальный характер издательства). Деятельность отделов в области приближения искусств к пролетариату, которой, казалось бы, должен быть предоставлен в Советской России максимальный простор и наибольшие средства, развита недостаточно, страдает отсутствием планомерного объединения, отчасти заражена той же кружковщиной[1].

<…> Сейчас у нас работа в полном разгаре и данные далеко не исчерпаны. Мы работали по обследованию ТЕО, Театрального отдела, отдела Изобразительных искусств и отдела Охраны музеев и памятников старины.

<…> Что касается отдела Изобразительных искусств, то тут дело обстоит безнадежно. Издательская деятельность в области искусства нуль, у них не издается никаких брошюр, которые бы выясняли вопросы в связи с теорией искусства. Троцкая говорит, что был сделан ряд заказов на написание таких брошюр, но это было исполнено неудачно <…> Была издана одна монография Кандинского, но это не только для рабочих, но и для интеллигенции книга за 7 печатями[2].

2б. Раппорт старшего инспектора В.А. Никольского о необходимости реформы высшей художественной школы

Как известно, с первых моментов революции группа молодых художников-футуристов захватили в свои руки дело управления государственной политикой в делах изящных искусств, провозглашая именно свое искусство либо чисто пролетарским, либо указующим верные пути к созданию коллективистического искусства будущего.

Почти трехлетняя деятельность этой группы изобразительных искусств привела к тому, что и ВЦИК, и Совнарком, и ЦК РКП, и МСРД неоднократно и по различным поводам высказали свое определенное отрицательное отношение к порабощению всего изящного искусства Республики новыми футуристическими

[1] Там же. Л. 56–57.
[2] ГА РФ. Ф. 4085. Оп. 12а. Д. 9. Л. 56–57.

течениями. Поддерживающий первоначально футуристов, Нарком Просвещения, силою вещей, должен был «изменить свою точку зрения, и что все строительство» Республики в вопросах нельзя подводить под футуризм – «знак, под которым идет отдел Изобразительных искусств Наркомпроса».

За все время своего существования отдел ИЗО не сумел выполнить основной своей задачи – стать регулятором государственной политики в делах изобразительных искусств. Диктуемая группой крайних новаторов, близорукая и вредная политика ИЗО только раскалывала художественную жизнь страны на враждующие лагери и тем создавала новые бесчисленные препятствия к сосредоточению управления делами искусства в руках одного авторитетного государственного органа. Ряд неудач, которые потерпел в своей практической деятельности охваченный футуристическими тенденциями ИЗО привел к тому, что нуждающиеся в художественных работах ведомства всячески стараются выполнить их помимо ИЗО (напр. Гувуз, не желающий покровительствовать футуризму, сдал многомиллионный заказ на десятки панно для военных клубов ученикам художника Кончаловского, новые театральные постановки почти все осуществляются вне ИЗО и т. д.).

Не имея ни авторитета, ни сил, чтобы действительно встать во главе художественной жизни страны, отдел ИЗО, по праву сильного, захватил в свои руки дела художественного образования республики, стремясь и здесь насаждать во что бы то ни стало, излюбленный им футуризм.

Летом 1920 года ИЗО провозгласил идею «производственного искусства», т. е. искусства, влитого непосредственно в производство, имеющего целью повысить художественное совершенство вырабатываемых на фабриках и заводах изделий и вместе с тем повысить интенсивность производства вообще. Эта идея, по существу, вполне здоровая, и с успехом могущая найти применение во многих из производств, вырабатывающих предметы, так или иначе соприкасающиеся с искусством – была понята, однако, в этой идеи в жизнь московских государственных художественных мастерских вызвало глубокий раскол среди учащихся, на котором я и считаю необходимым остановиться подробнее, исходя из

мысли, что настал наконец, момент, когда РКИ должна вмешаться в дела изобразительных искусств»[1].

[1] ГА РФ. Ф. А2306. Оп. 23. Д. 185. Л. 12.

Приложение № 3
В.Е. Пестель. Воспоминания. Фрагмент об одном дне из жизни московского отдела ИЗО НКП[1]

Вот одна из картинок в этой комнате от 12–3–4-х. Когда темнело, все уходили домой, электричество плохо горело. Иванов разговаривает, как будто ругается, хотя разговор мирный. Но это он всегда так, и он изредка хрипло смеется, показывая гнилые зубы. У него усы и бородка, но, когда смеется, становится очень детский и милый.

Павел Кузнецов за другим столом. Бритый и в шубе, коротенький и с круглым хитроватым монгольским лицом.

Он окружен – собрание у нас. Рядом его близкий приятель (на ты) Шапошников В.Б., необыкновенно красивый брюнет в элегантной шубе с бобровым воротником. Сняв шляпу, так что его голова сияет блеском черноты и прекрасно сделанным пробором, сидит, опираясь на трость, с геммой на пальце красивых тонких рук.

Говорит медленно, тихо и очень авторитетно. Голос низкий. Курит красивую трубку.

Жегин – тоже в настоящую шубу, в кепи только, но которую он тоже снял и держит в руках. Павел сидит в меховой шапке. Жегин скептически улыбается, а Павел весь сияет зубами в сверкающей улыбке. Сидит еще секретарь С. Штеккер (?) [так в оригинале].

Разговор идет о вывесках в Москве. Их предлагается снять и заменить чем-то вроде цеховых знаков.

«Но ведь есть прекрасные, прямо художественные вывески». – говорит Жегин.

«Ну что же, будут созданы Музеи и снятые вывески сохранятся».

Павел берет слово, но замечание Жегина увлекает всех, начинают говорить все вместе, о слове Павла давно забыто, Жегин говорит, что Ларионов собирал и очень любил вывески. Вспоминают о вывесках Ларионова с восхищением. На

[1] РГБ. Отдел рукописей. Ф. 680. Оп. 1. Д. 2. Л. 99–106.

парикмахерских, на красильнях, страусовые перья, ленты – все великолепно скомпоновано и прекрасно, просто и сильно – с большим чувством цвета и вполне реально и красиво изображает предметы.

Какая прекрасная композиция. Как сильно! Выставка колониальных магазинов – с белыми, обернутыми синей бумагой головами сахара в виде конусов, фруктами, круглыми красными сырами и бутылками.

Говорим о Пиросманишвили и о его натюрмортах.

Павел Кузнецов сообщает, что поэт Зенкевич (и еще не помню кто) едет к нему на Кавказ. Статья находится в журнале «Искусство и массы».

Это было 17 или 18-го. Вскоре Пиросманишвили умер.

Мы восхищаемся. Он же совершенный француз (мы влюблены в Париж и французскую живопись!). Кто-то говорит, что он лучше Ан. Руссо, искреннее и сильнее, разнообразнее. Все радостно соглашаются. Но это уже не целевое совещание.

Павел первый опомнился. Он заметил – как презрительно и сердито поглядывает, блестя очками, Иванов в нашу сторону.

Он другого толка, чем мы, он в общем и сам не знает – какого, чего он хочет, когда пишет свои портреты, пейзажи и натюрморты.

Он ученик Петрова-Водкина. Но и это его не характеризует. Он хочет написать хорошо – «точь-в-точь». Тоже любит французов, знает их по Щукину и Морозову. Но может вдруг сказать, нахмурив лоб:

«А ну их, они вообще ничего хорошего не сделали, серьезно работать не умеют. Знаете, вот Суриков, – это художник».

Но он все же левый, так как стремится к чему-то иному, чем передвижники. Но к чему – никому не ясно его понимание живописи.

Любит Удальцову, хотя она и футуристка. Это любовь давняя. Он жестоко с ней ругается, злится, но все-таки ее не может оставить. Она талантлива, сильна и самостоятельно мыслит.

Их столкновения всегда на общественной почве. Организация дома художников, выставки, покупка, назначения и т.д. То, что я не знаю и не

интересуюсь – это вопросы продвижения по пути чиновной карьеры. Выйти в профессора и еще в этом роде. Удальцова очень этим занята и всячески старается. И Иванов тоже.

Опомнившись, Павел делает серьезное лицо и начинает говорить о мировом, о широком, о связи с французскими художниками (во французское искусство все мы влюблены), о мировых выставках, о продажах, потом о красоте, о цвете, о своей живописи, – все вместе, без связи и неясно. Нам надоело его слушать.

Но все слушают серьезно. Вернее, едва слушают. Шапошников, не меняя выражения серьезности, тихо наклоняется и говорит:

«Вы, понятно, любите эфир? Прекрасный наркоз. Хотите, устроим такой вечерок?»

Павел увлечен своей речью, непрерывно размахивает короткими ручками, продолжает разглагольствовать.

Тогда Шапошников, которому уже совсем надоело, говорит: «Паша, итак ты закончил, по-моему, все уже совершенно ясно».

Павел, улыбаясь, останавливается. Он запутался, забыл, о чем начал, он не знает, что еще сказать. Он останавливается, улыбается, он уже устал говорить и рад кончить и, улыбаясь детской улыбкой, останавливает свою речь и с широким жестом маленькой руки говорит: «И вообще – черт его знает еще что».

В это время заглядывает Паин Яша. Он рыжеватый и длинный, с унылым носом вниз и пышной шевелюрой, и выпуклыми светлыми глазами, в черных туфлях без задков на белых шерстяных носках, в коротком подпоясанном полушубке.

Он приехал к Иванову из Двинска за работой. По-русски говорит с сильным акцентом.

«Товарищи, – говорит он: принесли котлеты. Продают в коридоре, на рояле». Он исчезает.

Слова его производят впечатление. Павел быстро встает, улыбается, тушит папиросу об стол, бросает на пол и говорит:

«Черт его знает. Пойду посмотрю». И бежит за дверь за Паином.

Секретарь недоуменно взглядывает, тихо собирает бумаги и встает.

Заседание окончено.

Шапошников тушит трубку, аккуратно ее убирает и говорит – «Идемте, надо взять».

Иванов тоже подымает голову от бумаг и, блестя очками, с серьезными, сердитым лицом, запахивает полушубок поплотнее и тоже встает и идет в дверь, сердито говоря сидящему рядом художнику – «Идемте».

В коридоре очень оживленно. Там очередь.

Непрерывное куренье и целованье дамам руки при здоровании и прощании. (Дам очень мало). Так принято почему-то в ИЗО отделе Наркомпроса.

Кто ввел эту моду – неизвестно. Но ее поддерживало большинство.

А вот комната, где сидит Якулов. Подняв ноги выше головы, он сидит, по-обезьяньи изогнувшись.

Он среднего роста, необыкновенно черен, худ, желт.

Играющий голубой галстук. У него громадные черные блестящие глаза под чернеющими бровями треугольником, и необыкновенно ловкие тонкие руки и ноги, движения быстры, похожи на обезьяньи.

Его прекрасно нарисовал Маяковский. Он подвижен необыкновенно и живой и в жестах, и в словах, чрезвычайно уверен в себе.

Ему говорят – «Почему вы работаете в театре и совсем мало занимаетесь станковой живописью»?

«Я люблю дирижировать и работать дирижером целого оркестра. А станок играет только на одном инструменте».

Он окружен здоровыми, высокими, одетыми как-то по цирковому, бритыми молодыми людьми.

Театральные художники. Общество «Обмоху», и тут же сидит его верный друг с вечной трубкой в зубах, впоследствии секретарь нашей левой федерации – Союза объединения левых художников.

Они с Якуловым друзья. Вместе пьют и кутят в мастерской Якулова на Садовой, где бывают и актеры, и поэты, и Есенин, и Таиров, и еще целый ряд близких к театру художников.

Якулов всех объединяет своими кутежами, легкостью общения и широчайшими знакомствами.

Его жену, рыжую и острую, зовут «электрический сом». Она с ним тоже кутит и пьет. Работает для театра.

Она как бы освещена своей рыжестью изнутри.

Одет необыкновенно ярко. Галстук голубой, яркий, с головой негра, оправленной в золото, коричневый короткий пиджак, вязанный пестрый жилет в тон. Бриджи кофейного цвета. Все вместе театрально и ему очень подходит.

На ногах желтые краги и стэк в руках.

Он очень увлекается скачками, всюду носит с собой стэк, и всегда им играет.

Якулов говорит, все с увлечением слушают.

Он говорит: «Каждый город имеет свой цвет. Москва – розово-зеленая, красная, желтая – кадмий от лимонного и т.д., Тифлис – до охра-красный, Ленинград – все переходы до синего свинцового».

Все с увлечением слушают совершенно серьезно – надо перекрасить города.

Все возможно!

Вдруг входит толстый, большой, как бы налитый пивом Лентулов в огромной шапке, вроде поповской, и шубе.

Одет Лентулов как будто купец с Охотного ряда. Он большой, с толстым лицом, мягкими мокрыми губами.

– Что это вы тут разорались? О.Д. приехала.

Якулов встает и охлестывает себя, приглашает в комнату.

Она входит. Блистательная – так она появляется среди нас – с громадным букетом белых и красных роз, черное каракулевое короткое пальто (так носили), ярко желтые, высокие шнурованные ботинки до колен (самая мода), короткая юбка, на голове что-то вроде серой панамки.

Что это? Театральная героиня? Ошибаетесь. Нет, это… Нарком Тео-Отдел НКП.

Художникам она нравится. Им с ней легко. Якулов легко и свободно, подняв плечи, подходит и целует, улыбаясь ручку. – Приветствую ваше посещение!

Все встают, устанавливают стол. Приходит Татлин, здороваясь, так же целует руку, как и другие.

Садимся за стол. Первым берет слово Якулов. Что за блеск – глазами, галстуком, жестами рук, украшенных длиннейшим ногтем на одном пальце и громадным бирюзовым перстнем. Сверкающая фигура, вся в жестах, страстная увлекающая речь о будущем круглом театре, говорит о проекте… Возрождение античных трагедий. Оформление поручено футуристам и имажинистам. Тысячи зрителей помещаются по кругу амфитеатра. Постановки Маяковского, Хлебникова и др.

Новый театр. Приблизительная смета – … миллиона.

Каменева вроде чуть ошарашена, но не показывает вида.

Все страшно серьезны. Проект принимается и предлагается Якулову сделать макет. Якулов подает несколько бумажек для получения материалов для нового оформления кафе Антарес на Дмитровке, а также футуристического кафе-ресторана «Красный Петух» на Тверской. Получать в Снаб. театра. Кстати Якулов просит о костюмах для работающих художников, которые совершенно раздеты.

Каменева подписывает, встает. Прощаются. Опять целуют ручку. Якулов, Лентулов и Кузнецов провожают. Кузнецов три раза целует ручку.

– Не мешает, – говорит он, возвращаясь после ее отъезда, и сияет.

Якулов доволен результатами собрания. Он садится, устало поднимает ноги на стол и закуривает.

«Да, О.Д., как добрая скаковая лошадь, как бы, доскакав до старта, предложенного нами, не вытянула себе жилу на ноге и как бы не отказалась дальше скакать с художниками? Как вы думаете?»

Смех и общее веселье.

«Выдержит, – говорят молодые люди, – «обмоху».

Приложение № 4.

А.А. Подымов-Верин. Письмо о выходе из АХРР[1]

Заявление о выходе из АХРР. 11.02.1926

Всем товарищам студийцам и [вступающим] в ОМАХРР

Я Алексей Алексеевич Подымов (Верин), бывший ученик Ильи Ивановича Машкова, прошу Вас товарищи и ОМАХРРовцы впредь не считать меня своим бывшим студийцем, то есть АХРРовцем, так как фактически таковым я не был, это я ниже докажу, с чем ознакомиться Вам небезынтересно.

Как известно, Илья Иванович Машков бывший член «Бубнового Валета», перейдя в АХРР передал туда и своих учеников, вспомним последнее, Вы вспомните как мы оказались в стенах АХРРа и одно это пресекает все возможные разговоры об активном стремлении учащихся в АХРР.

Следует вспомнить наше поголовно-враждебное отношение к АХРРу, не только в 1924 г., но и в 1925 г., и наше общее удивление при известии, что Илья Иванович выставляется в АХРРе, после этого по инерции, уважая Илью Ивановича, ругать АХРР стали стесняться (смягчились). Илье Ивановичу с вступлением в АХРР было не до нас, а нам по этому случаю и в связи с затруднением с помещением не до АХРРа. Мы были в отчаянии, теряли все – учителя и помещение, но вдруг выход в АХРР. Все обрадовались, забыли все, забыли, что обрадовались тому, кого вчера презирали.

Но, товарищи, даже и в тот момент из нас никто не допускал мысли, что какой-нибудь Горелов или Киселис, последнего, правда, как художника мы не знали и не знаем, разве только из его слов, Горелов или Киселис был бы нашим учителем, мыслили только об Илье Ивановиче.

Правда, позднее говорилось о Чечелеве, Кардовском, Юоне и других, но заместил их всех только Киселис, ниспосланный нам за военные что-ли заслуги «всевышним президиумом он же в том числе», выходит совсем по писанию – чего не знаешь принимай на веру, а что знаешь помалкивай. Но начал я и не дал

[1] Русский музей. Отдел рукописей. Ф. 198. Д. 181. Л. 1–1об.

подчинить себя угнетающему режиму [«…]ассоциации». Вот почему я и Шатилов были бельмом на глазу у некоторых. Мы не по пути с теми, кто мыслит подобно одному из вас, который в споре со мной заявил: та организация побеждает, которая субсидируется государством, то есть, которая материально больше обеспечена. Это не вымысел мой, это – факт, я не называю фамилию сказавшего эту легкомысленную фразу, лишь не желая пристыдить его. Но, товарищи, если из желания быть обеспеченными – идти за тем, кто тебе противен и принимать беспрекословно все отрицательные стороны обеспеченной организации, и не только беспрекословно принимать, но даже уничтожив себя внутренне, внешне ее восхвалять. Товарищи, это наверняка значит махнуть рукой на истинно-свободное творчество и влезть в хомут ремесленника, которому приемлемы следующие обнаженные, возмущающие мой свободный дух факты и, которые вы терпите или не замечаете:

1. Отсутствие творческой свободы.

2. Отсутствие возможности выбора руководителя.

3. Наличие возможности навязываемых и навязывающихся ассистентов, как-то: Фролов и Киселис.

4. Явный, поощряемый верхами антагонизм среди студийцев, мнимых сторонников АХРР и безучастных, то есть не показывающих себя АХРРовцами.

5. Возмутительно несправедливые отношения Правления и Президиума АХРР к безучастным учащимся, пример: Котова и Шатилов.

Следовало бы подробно остановиться на этих сжато записанных пунктах, но они и так ясны, как аксиомы.

11.02.1926 Подпись

Приложение № 5
И.А. Малютин. Дневник[1].

1920 год. Тетрадь 1-я. В эту тетрадь решил записать все, что будет сколько-нибудь мне напоминать о моих днях, мыслях и событиях. Я несколько раз намеревался вести дневник, но неудачно. Пусть с 1920 г. января начнется летопись моя. Обстановка, в которой я пишу сейчас эти строки, несколько для меня должна быть памятной. С Григорием поссорился. Егор уехал в деревню с Арабчиком. Николай сидит у печки и готовит суп. Мы голодны и суп этот доставил нам наслаждение удовлетворить голод. Встречаем новый год 1920. В государственном, пока [загибающемся] театре, было вначале тоскливо, сидел в ложе с Поляковыми, Александровыми (он композитор, она ритмичка) и Массалитинова. Внизу бесновались полупьяненькие певцы Сахловский и друг актер, вообще бездарно. Спектакль назвали «Царская невеста». Домой вернулся в 6–7 часов утра. Спал. Вечером в драмтеатр не пошел на премьеру. Сидел дома. С завтрашнего дня начинаю регулярно заниматься живописью. П.П. Кончаловский говорил мне, что начал только к 30 годам. Нужно обдуманно доводить каждый этюд до конца. Жду результатов. Послал в деревню 4 тысячи руб. Была Федосья Игнатьевна. Странная особа.

2-го января (пятница). Ходил в Росту. Керженцев не хочет подписывать счет за окно, потому что нарисован рабочий с красным носом. Бедняга Степан Федорович Соколовский разнуздался и говорил, что «опускаюс». Вечером нарисовал окно на Сухаревку. Жуткая штука быть без электричества. Во что бы то ни стало нужно обставить все дела так, чтобы ежедневно можно было бы писать по 2–3 часа. Трудно, холодно и голодно. В день расходы больше [14ч] тысячи, а где их взять?

3-го января. С утра был в Росте. Писать не удалось.

4-го Воскресенье. Писал. Nature morte. Получается что-то, нужно только теперь применять больше рассудочных мер, не слишком отдаваться, а следить за

[1] Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Ф. 64. Д. 14. Л. 1–17 об.

всем общим ходом работы. Нужно, чтоб картина имела один свойственный ей звук, и звучность отдельных ее возбуждающих частностей. Побольше наблюдать за тоном и сдерживаться, не слишком отдаваясь мелочам. Жаль, что мало красок. Вечерами, когда стемнеет, ужасно тоскливо, не знаешь, зажгут свет или нет, если не зажгут, то ужасно сидеть ¾ дня без глаз. Думаю начать параллельно еще один nature morte.

5-го января сдаю <…>. Для того, чтоб утром с Николаем выпить по стакану кофе необходимо истратить 500 руб. Что же нужно делать, чтобы зарабатывать бешеные деньги? Хлеб стал 210 руб. [фунт], папиросы – 200 руб. за пачку, махорка –150 руб.[осьмерка], спички – 50–60 руб. вместо копейки. Какое нужно иметь геройство, чтобы заниматься живописью? Рисунка для Роста сделать нет сил. Сижу в пальто. Еще слава богу, что есть небольшой запас ворованных дров.

14-го января. За эти дни приехала мамаша. Она купила лошадь за 27000. [Лошадь, говорит, что все одобрят]. Я очень рад. Написал nature morte. Начал другой. Теперь решил каждый день работать минимум 2 часа утром. Сейчас делал драпировку и кувшин. Получается ультра-натуралистически. Иду в показательный театр получить 13000 за «Кувшин» – из них 5 на дрова.

15-го. Дрова купил. Меньше ½ сажени – 5000 руб. Страшно дорого, прямо-таки невозможно. Захандрил. С Ростой дело обстоит ужасно скверно, все отделы [неразбочиво]. Очевидно, придется закрывать лавочку. Что делать не знаю. Никакой работы впереди не предвидится. Ну <…> купили лошадь – теперь садись на [со...]. 16/21 января. За это время произошло очень много. Во-первых, в Росте Керженцев сократил окна до минимума, так что работать уже нельзя. Ходили с Маяковским в отдел Изобразительных Искусств. Там обещали провести заказ на 20 плакатов по 5 тыс. за плакат, всего на 100 000. Удастся ли провести эту комбинацию Брику через Государственный Контроль неизвестно + умер Петр Игнатьевич Бромирский, очень талантливый скульптор, от сыпного тифа. Последний раз он был на «Разбитом кувшине», совсем больной и голодный, я дал ему 250 руб. и просил зайти ко мне, он, говорят, целую неделю валялся безо всякой помощи на

квартире, жил он у одного столяра. Этот столяр возил его по всем больницам, его нигде не принимали. Ужасно.

Сегодня 21. Я встретил Бабичева. Бабичев мне сообщил, что до сих пор его не похоронили. Бромирскому П.И. следовало получить с отдела Изобразительных Искусств 60 тыс. за памятник, который он делал на могилу Сурикова. П.И. Бромирский работал над памятником около 2-х лет. Да и не мудрено. Несчастный, он, иногда, за неимением постоянной квартиры, вынужден был ночевать на вокзале. А какая-то бездарная сволочь вроде [неразб.] живет в роскошной реквизированной квартире в доме Строгановского Училища. Как это несправедливо. Петр Игнатьевич работал и не имел средств отливать свои работы не только из бронзы, но даже из глины. Большинство его работ погибло, а был удивительный человек, романтик. Ходил он в какой-то старой солдатской шинели и стоптанных башмаках. Мне так его жаль! Вечная память тебе [«..елло»] советской России. Оставшиеся работы нуждаются в приобретении, достойные галереи Третьякова.

19/20 I. Приезжала мамаша. Денег у меня не оказалось ни копейки, в деревне нет хлеба, отец в одном положении, мама плакала, Егор болен, у него все ноги в ранах, поведение моих братцев возмутительно. Я с каждым днем уподобляюсь вьючному ослу. Невозможно одному содержать такую громадную семью без помощи. Егор уехал с мамой за картофелем, бедняжка. На Григория у меня больше никаких надежд нет. «Черный день» – ну что ж, вот он и наступил.

21. Егор. Приехал из Серпухова, привез картофелю. Вечером они пошли с Николаем в показательный театр. Днем был в Роста у Мих.Мих. Мих.Мих. вчера заходил в политотдел, говорит, что может состояться заказ делать карикатуру на выставку «Красноармеец за два года», может быть, заработаем. Писать за эти дни не удалось. <…>. Очень давно не был у Лентулова и Кончаловского. Нужно будет зайти на этих же днях. Кроме того, нужно поближе сойтись с Робертом Фальком, он очень милый, кажется, господин. А.А. Осмеркин рассказывал, при Керенском они жили в Кремлевских казармах: Константин Большаков (поэт), Борис Глубоковский (актер) и Петр Игнатьевич Бромирский. «Кому идти заваривать

чай?» – П.И. молча брал чайник и шел... На вопрос почему Вы, П.И., идете, а не кто-либо из нас, он искренне отвечал: «Ну как же можно, ведь вы офицеры, а я солдат... и я не допущу, чтоб Александр Александрович шел за водой – ведь он с крестом», – орден Станислава что ли получил, – «нельзя». П.И. очень часто «попадало». Он идет где-нибудь и замечтается. Какой-нибудь прапорщик, гордясь своими [ночками] остановит П.И. и закричит: «Почему честь не отдаешь?». П.И. смотрит и не знает, что ему делать и как выйти из этого положения, снимет шапку и начнет извиняться, чем вызвал еще больше негодования у начальства, и страшно порой недоумевал как, и за что, и почему, ведь был очень деликатен, извинился и вдруг наказание. Кажется, самая большая радость была у него, когда в революцию отменили отдание чести. П.И. очень не любил «большевизм»: «Жизнь по карточкам стесняет, мы погибнем». В мастерской в Строгановского училища он смущаясь показывал мне свой железный памятник, приставлял к правой руке стеклянный фужер и говорил: «Если стекло не разбивалось я б обязательно так и оставил бы ангела с этим чудным стаканчиком, это так красиво, и неожиданно, стекло и железо – правда хорошо?». О скульпторах, почти о всех, он отзывался отрицательно. Жалел, что Сергей Тимофеевич Коненков впал в модернизм и декаденщину, а ведь хороший скульптор и всегда угостить любил. П.П. Кончаловский рассказывал мне: П.И. ходил обедать в Советскую столовую, в столовой существовал какой-то трюк, благодаря которому можно было получить два обеда. П.И. научили как это выполнить. П.И. подходит к барышне и подает ей свою тарелку: «Дайте мне второе», – барышня удивлена, и заявляет ему, что Вы же брали, П.И. смущаясь говорит ей, что нет. «Да нет же», – уверял ее П.И. Барышня выдает ему второе. Петр Игнатьевич страшно удивлен: как это так барышня могла узнать, что он уже брал второе, когда в столовой обедают больше 4000 человек. Ему товарищи объяснили, что он подошел к ней с грязной тарелкой, а нужно было взять чистую – тогда никаких подозрений он возбудить бы не мог. «Ах да, теперь я понимаю», – сказал П.И. Но в следующий раз он опять пошел с грязной тарелкой, повторилась та же история, и он опять недоумевал, как это так, все так делают и получают, а я сделал так – мне не отпускают. После этого случая в столовой он

испортил своим товарищам случаи проделывать этот опыт. Наивный милый Петр Игнатьевич. Романтик. Егор и Николай, вероятно, сейчас смотрят эту посредственную [неразб.] бредню. После 1-го спектакля Егору очень хотелось говорить со мной о проститутке, выведенной в этой пьесе. Сознание, что есть повод поговорить со мной об этом явлении для него, очевидно, удовольствие <…> обычно об этом социологическом явлении умалчивать предпочитали. Считали неприличным, чтобы подростки «знали о существовании проституции». Я нахожу, чтоб он в этом не видел ничего сверхъестественного и относился к этому явлению вполне сознательно, давая свою оценку этому факту, а посему постараюсь воздержаться и не критиковать этого явления, и не высказывать им моего отношения к этому явлению жизни. Григория отправили куда-то разгружать вагоны. Приедет через неделю. До сих пор о Василии нет никаких вестей. Что с ним? Почему он до сих пор никак не известил нас о себе. Может быть, письма не доходят? Говорят, что там в <неразб.> сейчас свирепствует эпидемия тифа, чума. Уж не заболел ли он? Может быть. Нужно как можно больше обдумывать и взять себя в руки. Стараться управлять собой и проявить над собой разумную волю. Я слишком неуравновешенный и безалаберный человек. Очень ленивый. Нужно бороться с ленью. Давать себе отчет в каждом движении, и мысли делать и жизнь интуитивно нельзя, иначе я уподобляюсь щепке, плывущей по широкой реке с порогами. Пора наконец быть мужчиной и владеть собой, довольно быть таким, каким я был до сих пор. Побольше сознания и больше мозгами работать, иначе отупею и буду подобен моему отцу. А это я очень и очень чувствую. Нужно взять себя в руки, все глупости и недомыслия я буду писать в этом дневнике, как ошибки и неуместные для себя, неисправимые глупости и пороки. Да будут некоторые страницы мне позором и да послужат мне живым свидетелем всех моих несуразностей. Думай, что делаешь, думай, что будешь делать. Думай и предугадывай, что о тебе будут думать, будь все время для себя на чеку.

14-го февраля. За эти дни произошло кое-что. Был у меня А.А. Осмеркин. Ночевать приходил он вместе с П.П. Кончаловским, очень орал, что мы не показали Петру Петровичу своих работ – их нет. Ужасная участь моя. Я до сих пор мечусь,

как курица, не знаю, что я могу сделать для того, чтоб хоть сколько-нибудь отдать себе отчет во всех моих действиях и поступках <…> Я не могу никак познать, какое у меня дарование (если оное имеется), повторюсь, что, если, что и как я должен делать над собой. Ведь уже [неразб.], а я до сих пор не научился отличать хорошее от плохого. Я как ребенок – радуюсь всему, что на меня повлияет и что на меня окажет какое-нибудь давление. И я помимо моей воли чувствую в себе эти произведения, и, когда дело доходит до того, что нужно самому что-либо сделать, то у меня не хватает дара уследить за своими действиями, на одном и тоже полотне я вижу десятки [выполненных], но в результате, к концу работы на холсте нет абсолютно ничего от задуманного и [неразб.]. У меня нет воли и памяти. Нужно действительно взять себя в руки, подумать хорошенько, выйдя из себя, и посмотреть на себя со стороны. Что я, или действительно из меня может получиться маленький толк, или нет. На меня влияет и Дерен, и Матисс, и Кончаловский, и Лентулов, даже не говоря о П.П. Живопись, которая для меня очень близка, и я помимо воли нахожусь под сильным его влиянием. Может быть это и хорошо, что я считаю его своим учителем, но все же, нужно когда-нибудь что-либо сделать самому, нельзя же озираться на живопись Матисса или Дерена и не понять, что должен быть «Я». Меня еще крайне мучит моя расхлябанность, с которой я решаю свои вещи, они, да, действительно очень далеки от живописи, но нужно теперь же начать познавать сущность и делать как можно больше сырых вещей, почти маленьких задач, может быть, это натолкнет меня на какой-нибудь свой путь. Дай боже и помоги мне. Был тут один заказец, но сорвался, написать панно для музея, выставки «Жизнь Красной армии», я уверен, что мой рисунок был не понят. [Неразб.] и не понравилась левая сторона эскиза, ничего. Даже, пожалуй, и не дурно. Денег нет, ни копейки, абсолютно. Если бы Николай не получил по карточкам муки, то, ей-богу, мы бы сдохли с голоду до сегодняшнего дня. Кажется, с Ростой опять начнутся дела. Если да, то это хорошо. Если нет, то для меня абсолютно петля. Что и как теперь в деревне? Там тоже брюхо подвело, там денег нет, здесь денег нет. На Сухаревке разгоняют торговлю, так что хлеб со 180–160 махнул сразу на 250–60, пшено вместо 280 сразу 360–370. Веселье, <…> нечего

сказать. А больше всего нет никакой возможности как-нибудь кормиться. Голодно, голодно ужасно. И гложет живопись душу, боже, как тяжело жить. Палец до сих пор болит.

23 июня. Черт знает сколько времени не брался за дневник. Очень много протекло времени и очень много пережил событий. Конечно, необходимо записывать возможно чаще. Иначе дневник теряет свое назначение. Это нужно. Сегодня какое-то лирическое состояние и лень. В воскресенье: я пошел писать с Алекс. Ал.[1] писать пейзаж в [неразб.]. Моя работа абсолютно никак. Я так огорчился, что сжег свой холст. Произошел возмутительный инцидент, испортивший нам целый вечер. Я предавался «самогрызке» по поводу неудавшейся работы, А.А. писал. Я лежал на траве, слышу голос: «Встать, подними руки вверх». Я вначале не обратил внимание, потом слышу этот голос довольно повелительно кричит: «Встать, тебе говорят, руки вверх». Я поднял голову и обомлел, передо мной стоит какой-то в солдатской форме человек и со свирепым лицом орет что-то, держа около моего лба револьвер. Состояние не скажу, чтоб было из приятных по теперешним временам. Я повернулся, гляжу сбоку еще один гражданин с револьвером, и еще, и еще. «Ты арестован, забирай все свои вещи и следуй за нами». «А в чем дело?», – спрашиваю я. «Иди, иди, не разговаривай». Я собрал холсты, мольберт, ящик с красками и вместе с А.А. нас повели по улицам Москвы, держа револьверы, народ, недоумевая на наши инструменты, сокрушительно с любопытством осматривал нас, каких, мол, соколиков товарищи поймали. В комиссариате, куда нас привели, комиссар страшно недоумевал, как это возможно где-то около помойки, свалки, мусора писать картины и, неужели вы, говорит, не нашли для себя более подходящего места, а то очень странно, как это так, ни красивого вида нет, ничего привлекательного в вашем выборе. Куда, мол, такие картины могут идти. Нам очень долго пришлось доказывать комиссару, что мы мирные люди, художники, что подтверждает очень много свидетельств и мандатов, выданных на наше имя. Он нам наконец-то после долгого недоумения поверил и

[1] Возможно А.А. Осмеркин.

отпустил. Оказалось, что нас с А.А. подозревали в краже, и что, мол, они занимаются живописью просто для отвода глаз. Сами высматривают, где плохо лежит, прикрываясь писанием картиночек, которые для нас абсолютно непонятны, и по живописи нашей им трудно было разобраться – может быть, это просто мазня. Вечером был у Ивана Серг. О.И. опять. Черт знает у меня опять пошло по отношению к ней все вверх дном, ужасно грустно быть в каком-то аду. Может быть, не нужно? Получил от нее письмо. Страшно беспокойная, почему я к ним не захожу. Потом в субботу получил по почте большое письмо, в котором она пишет, что без меня не может жить и очень хочет меня видеть, как можно чаще, говорит о моих работах. Она меня любит и очень сильно. Я не знаю, бежать от нее или нет. Для меня как раз сейчас это страшно. Ведь то, что было между нами, разве это не велико! Неужели я могу пойти на какие-то компромиссы. Но меня страшно тяготит это все. Я понимаю, если жить вместе, то только сейчас, ибо с каждым годом это станет бессмысленней. Ну что ж только не знаю... Пока поплыву по течению. Приезжала Анна Петровна, она вместе со мной ходила к А.А (суббота). А.А. вполне серьезно советует мне жениться на Литвиненко, ученице 1-х Государственных Мастерских, ужасно странный человек. Он говорит, что и галушки будете есть и сама, по его словам, эта Оксана весьма хозяйственный человек. Я отшучиваюсь тем, что пока не решил на ком мне жениться, на Зайцевой или на Литвиненко. Если бы удалось, то я, конечно, выбрал ту и другую. Литвиненко была бы у меня по продовольственной части, т. е. кухне, а Зайцева по части комнат и проч.

В воскресенье, когда был у И.С., в присутствии О.И. сказал, что А.А. хочет женить меня, и я высказал пожелание иметь двух жен с О.И. что-то произошло, она сказала «так-то» и замолчала. <…> Зайцева блондинка, мне так было приятно видеть ее. У меня ничего нет, но явно какое-то расположение к ней. Я ее спросил, как ее зовут, она сказала Ольга Николаевна. Боже мой, 3-я Ольга... Все это как-то фанатично, опять Ольга. С этим именем мне положительно везет очень странно. Но она очень приятная, мне так кажется, девушка и не без таланта. Нужно будет поближе с ней познакомиться, и это мне даст что-то, может быть, в искусстве. Если помечтать, то приятно иметь друга живописца. Тогда как-то легче будет в смысле

обмена. Нужно все же не кривить и как-нибудь прямо назначить рандеву и поговорить, может быть позову ее к себе, или устроим свидание с Литвиненко, Зайцевой у Ал.Ал. Это было бы мне приятно. Я вроде И.И. Машкова, сегодня писал ей (Зайцевой) рецепт группировки холста, а здесь, в дневнике, записываю свои ощущения. Семейные дела таковы: приезжал перед пасхой Василий, уехал на юг Григорий. В деревне ничего не [неразб.]. Форменный голод. Мать измучилась. Думаю, надо будет ликвидировать все дела, ибо там жить бессмысленно. Петра освободили на белый билет. Дядя Вас. Ак. оскорбил маму. Я подал через [неразб.] жалобу Подвойскому с изложением сути дела и просьбой привлечь к ответственности Вас. Ак., т. к. он притесняет семью красноармейцев. Положение таково: жалоба пошла в ход, Н.Ф. полагает, что его арестуют и привлекут к ответственности. Дай бог. Отец две недели живет у меня. Его мы предполагали поместить здесь куда-нибудь в больницу через Социальное обеспечение. Жить стало очень трудно, хлеб – 450 руб., нет никаких сил прокормить такую ораву. Георгий хочет заниматься живописью и поступить в школу. Это нужно будет устроить, но чтоб он жил самостоятельно на своей квартире. Можно будет давать ему на себя подработать халтурой. Сейчас буду рисовать плакат для Роста. Завтра зайду к портному <…> Вчера очень хохотал весь вечер. Отец подвязал свои брюки моими галстуками, и они болтались из-под пиджака в разные стороны. «В чем дело?», – спросил я его – «У тебя туалет не в порядке». «Пуговица не на месте или оборвалась». Оказывается, он надел брюки задом наперед. Он очень много смеялся и я с ним. Очень жаль человека, он совсем того... Никак не соображает, в голове у него туман, хуже ребенка. Бедный отец. В воскресенье ходили с А.А. Осмеркиным, его женой и художником, лауреатом академии П.Д. Покаржевским и еще каким-то евреем Хабалкиным на Воробьевы горы. Покаржевский рисует, между тем в его рисунке как-то отсутствует принцип живописи. Для меня лично, рисунок, может быть, является просто записью каких-то цветовых ощущений. А.А. пробовал делать наброски с коровы. Очень интересно было бы написать пейзаж с коровами.

Были в Нескучном дворце. Чичероне [1] показывал комнаты и с особым профессиональным почтением произносил: «гостиная цесаревича». Ванная государыни, между прочим, рядом с кабинетом «государя», уборная, в уборной висит портрет избавителя от смерти Александра II – Комиссарова[2]. Мы все были крайне «удивлены», как это царь мог повесить портрет человека, спасшего ему жизнь в сортире? Архитектура дворца удивительная, мебель удивительная, картины, эвакуированные из Варшавы – ужасная дрянь. Несмотря на то, что мы целый день ходили, мы не устали, и как благотворно действует на горожан свежий воздух!

В понедельник как-то наспех пошел с А.А. в Росту. Там встретили И.А. Аксенова, неприятные ощущения от разговора с ним о жизни художников и условиях работы. Демагог. Зашли на выставку икон в Строгановское, изумительный Николай, Владимирская и Рублевская троица, фигура правого ангела со впавшей грудью и животиком поразительна. На мое замечание, что для равновесия красочной плоскости написанные лики <…>. Шевченко не согласен со мной, по его мнению, это от размывки. Правда от размывки большинство икон пострадало. Но мы, вероятно, воспринимаем красоту икон только как живописцы. Копирующий Владимирскую икону ни черта не понимает в красоте композиции и стройности, он копирует, не сознавая целого величия пропорций и [письма] форм. Был в мастерской <…>. Нет, уж лучше заплатите мне натурой, «товарообмен». Смотрел на Зайцеву, удивительно мне было приятно. Нужно будет поближе познакомиться и поговорить, и немного раскрыть, что за ней кроется. Без сомнения, она человек талантливый и не лишена вкуса к вещам. Приятно было около нее. Вечером были у меня А.А. Осмеркин и Е.Т.О[3]. Она совсем больна. <…> О.И. делает страдающее лицо. Жаль, но я чувствую себя каким-то другим, кажется, начинает дело идти к концу, и я остыл, скоро судить так об этом трудно. Когда сидели за столом, она как-то сравнивала меня с И.Е. Бедная, бесхарактерная, нет в

[1] Гид, экскурсовод (устар.).
[2] Осип Комиссаров, шапочных дел мастер, помешавший Д. Каракозову убить императора.
[3] Е.Т. Баркова, супруга А.А. Осмеркина.

ней много характера и просто [тяжка …] На прошлой неделе, не помню, кажется, в пятницу приходила ко мне Зайцева. Обедать после пошли к А.А. Осмеркину. Читали рукопись Сезанна в переводе Т.К. Очень милая девушка. К. ОН. почему-то холоден, пишет письма. В области живописи ничего не мог делать, т. к. очень занят Ростой, Егор помогает. А.А. уезжает в Туапсе, Е.Т. очень плохо. <…> Хочу поближе с ОНЗ. Милая девушка. Пары, конечно, быть не может. <…>

Пятница. Заходил в Строгановское училище, в надежде увидеть Зайцеву, ее не было. Просидел больше часа в мастерской. Нужно зайти завтра и заказать подрамки. Нужно написать ограниченную в колорите вещь.

Суббота, 10 июля. Пошел утром в Росту, работать над эскизом к росписи вагона, получил 100 т. денег. Очень был рад, В.В. Маяковский очень звал к себе на дачу. Перед вечером зашли за мной П.П. Кончаловский, А.А. Осмеркин. Все направились к Ив. Серг., Ив. Серг. и Ол. Ив. Были весьма любезны, приняли, сидели страшно долго. П.П. очень очарователен и обаятелен. Он долго рассматривал холсты И.С. и ничего не сказал. Я остался ночевать. Ходил с О. за водой, условились идти с ней в Петропавловск. <…> Утром в воскресенье встал рано. П.П. спал, потом он проснулся, «Почему это у Ив. Серг. Насчет картин так туго?», – спросил он. Что же мог я ему ответить? Когда сам я того... Тоже не важно. По его мнению, в год минимум нужно сделать 40 работ. По дороге к И.С. А.А. мне сообщил о подмалевках Матисса. Оказывается, просто Матисс перекрашивал. Когда он написал панно для Щукина, то к нему в мастерскую пришел Дерен и, рассматривая панно, заметил, что теперь уже так не пишут, и я бы, говорил он, вместо розовых фигур сделал бы их красными. Матисс [неразб.], но все же потом перекрасил фигуры <…>. П.П. получает академический паек, А.А. тоже. Кажется, И.С. обошли. Между прочим, П.П. говорил, что мне бы недурно было бы в Строгановском училище взять на себя отдельно класс начальной живописи <...>. 1-х Государственных Мастерских воровать краски будем. К В.В. Маяковскому на дачу, к сожалению, не попал, т. к. приехала из деревни мама. Егор ходил к отцу в [неразб.], он живет ничего, хорошо, только мало дают хлеба, и он жалуется, послал

ему 1000 руб. денег и хлеба, махорки. <…> Обещал зайти ко мне В.В. Рождественский, очень приятно было бы видеть его у себя.

Список сокращений

Агитпроп – Отдел агитации и пропаганды при ЦК КПСС

АОУ – Административно-организационное управление

АХРР – Ассоциация художников революционной России

ВАПП – Всероссийская ассоциация пролетарских писателей

ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские

ГАХН – Государственная академия художественных наук

ГИНХУК – Государственный институт художественной культуры

Главискусство (ГЛИС) – Главное управление по делам художественной литературы и искусства

Главлит – Главное управление по делам литературы и издательств

Главмузей – Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы

Главполитпросвет – Главное управление Внешкольное

Главпрофобр – Главное управление профессионально-технических школ с 15-ти лет и высших учебных заведений

Главрепертком – Главный репертуарный комитет

Главсоцвос – Главное управление социального воспитания и политехнического образования детей до 15-ти лет

Госиздат – Главное управление государственным издательством

ГСХМ – Государственные свободные художественные мастерские

Губоно – Губернский отдел народного образования

ГУС – Государственный ученый совет (он же – научная секция)

ГУУЗ – Главного управления учебными заведениями

ИЗО – Изобразительных искусств

ИНХУК – Институт художественной культуры

ИПО – Испытательно–подготовительное отделение

ЛЕФ – «Левый фронт искусств»

МЖК – Музей живописной культуры

МХК – Музей художественной культуры

МОССХ – Московский областной союз советских художников

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества

МХК – Музей художественной культуры

НКП (Наркомпрос) – Народный комиссариат просвещения

ОМАХРР – Объединение молодёжи Ассоциации художников революционной России

ОСТ – Общество художников-станковистов

ОХОБР – Отдел художественного образования

ОХМШ – Общество художников московской школы

Пролеткульт – Пролетарские культурно-просветительные организации

РАБИС (Всерабис) – Союз работников искусств

РАИМК – Российская Академия истории материальной культуры

РККА – Рабоче-крестьянская Красная армия

СДИ – Союз деятелей искусств

ТЕО/ТДО – Театрально-декоративное отделение

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок

УНУ – Управление научных учреждений

ЦЕКУБУ – Центральная комиссия по улучшению быта ученых

ЦСУ – Центральное статистическое управление