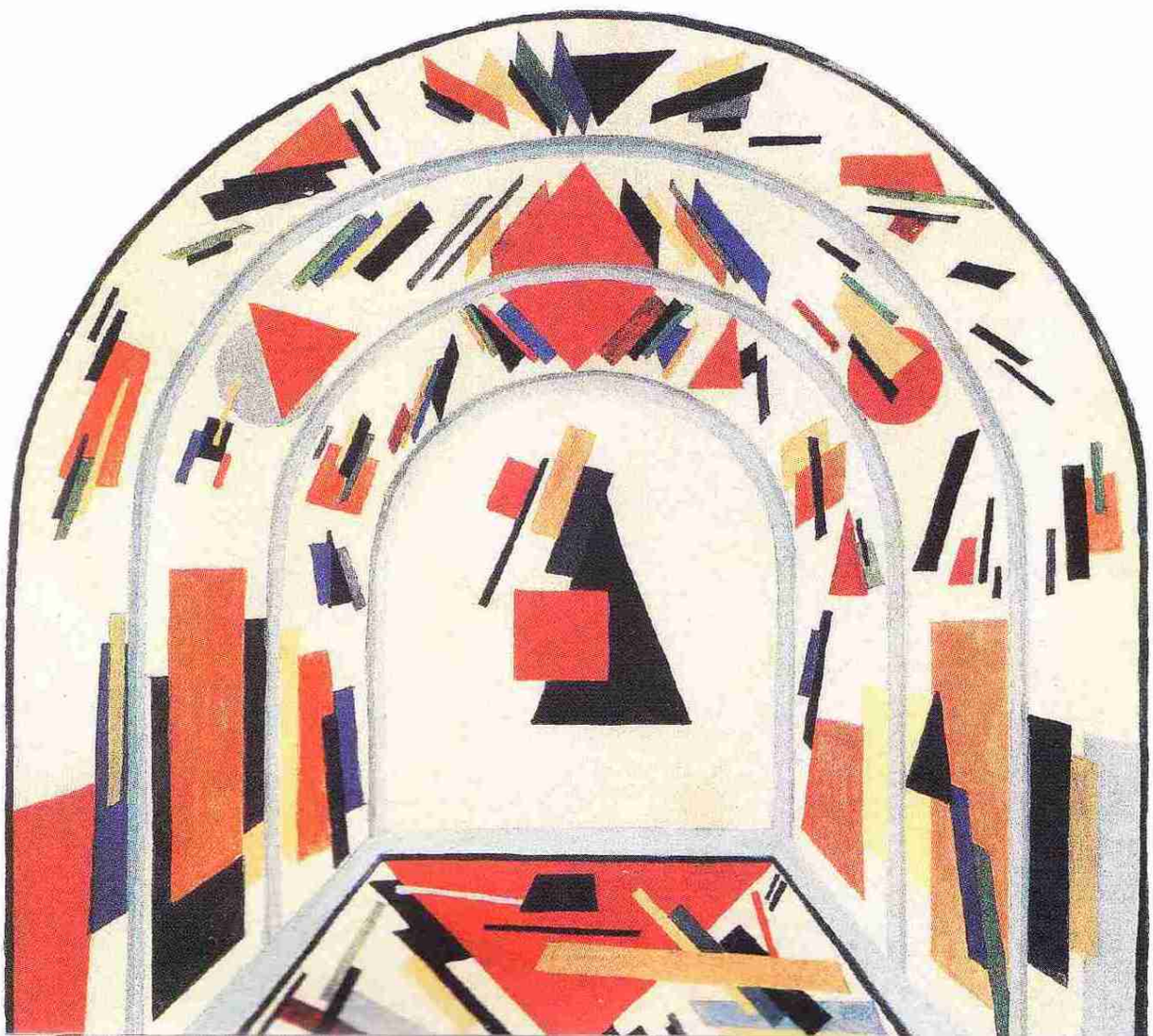
85.143(2=411.2)6
С50
СА-416183

ИГОРЬ СМЕКАЛОВ

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА

ЕВРОПЕЙСКИЙ



Modernité

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 11

Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ) — творческие и учебные учреждения авангарда 17

Отдел ИЗО Наркомпроса — инициатор реформы специального образования 19

ГСХМ в регионах как творческий эксперимент. География мастерских 37

Музей живописной культуры как фактор утверждения ГСХМ в регионах 47

Всероссийская конференция учащих и учащихся искусству (2–9 июня 1920). Выбор стратегии развития ГСХМ 61

Организация конференции, ее состав, нормы представительства, программа заседаний 63

Основные доклады — декларация преобразований в ГСХМ 69

Дискуссии об индивидуализме, коллективизме и производственном искусстве 81

Практические последствия конференции для столицы и регионов 96

Оренбург: С. Богданов, Б. Сандомирская, И. Кудряшов, Н. Тимофеева, А. Николаев, С. Калмыков, Н. Шалимов, В. Хвостенко, А. Петрова 105

Эйфория начала. Индивидуальные мастерские (1919–1920) 107

«Единая аудитория» (лето — осень 1920) 121

В системе художественно-промышленного образования (1921–1922) 128

Наследие авангардистов Оренбурга: сезаннизм, неопримитивизм, кубизм 136

Унович в Оренбурге 147

Основание организации. К. Малевич и Л. Лисицкий (1920) 149

Переписка И. Кудряшова с К. Малевичем и виттворкомом. Педагогика Уновиса (1920–1921) 163

На 1-й Государственной выставке картин (февраль 1921) 174

Выставка Уновиса в Москве (июнь 1921). Сотворчество супрематистов 185

Художественно-проектная деятельность филиала Уновиса в Оренбурге 191

Проекты, «начертанные на холсте» 193

И. Кудряшов. Проект оформления 1-го Советского театра (1920–1921) 195

И. Кудряшов. Проект оформления Летнего красноармейского театра (1921) 205

С. Калмыков. «Математическая» живопись (1920–1921) 207

Бузулук и Самара: С. Адливанкин, Г. Ряжский, Н. Попов, Д. Колобов, М. Степанов, К. Михайлов 217

Энергия роста (1919–1920) 219

Бузулукская уездная мастерская (1919–1920) 227

«Самарский Вхутемас» (1920–1921) 231

Творческое наследие авангардистов Самары: кубизм, супрематизм, неопримитивизм. «Левоизобразительная» эстетика группы НОЖ 249

Екатеринбург: П. Соколов, А. Боева, С. Сенькин, Н. Цицковский, К. Мацкевич, А. Лабас, М. Плаксин, Н. Лаков 267

Сосуществование направлений в поиске перспективы (1919–1920) 269

Союз ГСХМ с красноармейским агитпропом (1920–1922) 280

Выставка всех течений современной живописи (1920). Энергия музейного строительства 300

Наследие авангардистов Екатеринбурга: кубизм, супрематизм, конструктивизм, абстрактивизм. Проекционисты и остовцы 310

Финал системы ГСХМ 323

Главпрофобр. Причины кризиса 325

Взаимоотношения региональных ГСХМ и Вхутемаса 332

Возвращение художников-миссионеров в Москву и Петроград 335

Модель регионального центра авангарда 343

Виды региональных мастерских. Особенности управления 345

Этапы деятельности региональных мастерских 348

Уровни интеграции авангардистов 351

Музеи и выставки как фактор взаимодействия регионов и центра 354

Приложения

Приложение 1. Архивные документы и материалы 361

Приложение 2. Биографии художников 449

Список сокращений 470

Аннотированный именной указатель 472

Наши задачи

1. Война академизму
2. Директория новаторов
3. Создание мирового коллектива по делам искусств
4. Учреждение посольств искусств в странах
5. Создание статических музеев современного искусства во всей стране.
6. Создание магистрали во всей Российской республике движения живых выставок искусства творческого
7. Основание Музея Центрального современного творчества в Москве
8. Назначение комиссаров по делам искусства в губернских городах России
9. Агитация среди народов о жизни творчеств в России
10. Издание газеты по вопросам искусства для широких масс.

К. Малевич.
Изобразительное искусство.
1919. № 1

ВВЕДЕНИЕ

———— История раннего советского авангарда в регионах — один из наименее исследованных аспектов отечественного искусства. Миссионерское движение художников из столиц на периферию, а затем возвратное влияние представителей периферии на искусство столиц можно назвать существенной особенностью культурной политики первых послереволюционных лет. Многоаспектность и разновекторность этого эксперимента ярко характеризуют авангард как художественно-исторический феномен, переставший быть точечным явлением, сконцентрированным в нескольких ведущих центрах.

Характер и масштаб советской «футуристической революции» не имеет аналогов в европейской культуре. В отличие от коллег на Западе русские авангардисты не собирались ограничиваться лишь выставочной деятельностью и изданием альманахов. В своем стремительном развитии они остро нуждались в организациях единомышленников, в завоевании широкого поля «обкатки» различных методик перепроектирования мира и, как следствие, в новых территориях.

Синхронизированный «захват» периферии, задуманный и спланированный представителями художественного авангарда уже в 1918 году, был направлен на тотальное утверждение идей «левого» искусства, на формирование по всей стране новой творческой среды. Лидеров движения окружали преданные адепты, которые, в свою очередь, формулировали собственные принципы и обретали своих учеников.

С середины 1919 года из столиц в провинцию отправились целые колонии художников, вооруженных мандатами

Наркомпроса. Непосредственной задачей этих «десантов» было создание Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ, иначе СГХМ, СХМ, СВОМАС) — творческих и образовательных коллективов, автономных на местах, но при этом сложно связанных между собой. Авангардисты в регионах — преподаватели ГСХМ (мастера, инструкторы) и их последователи (подмастерья). Художественная среда провинции оказалась способна отреагировать на эту экспансию всплеском творческой активности. «Великая утопия» творилась теперь многочисленными сторонниками «левых» течений. Высокий накал творчества обеспечивали также пролеткультовцы, представители ИЗО в отделах народного образования Губоно, армейский агитпроп. Этому способствовала вся образовательная стратегия авангардистов, которая, как представлялось, была созвучна эпохе социальных преобразований.

Искреннее желание творцов авангарда участвовать в политической жизни нередко оборачивалось отношением к политике прежде всего как к возможности отстаивать собственные творческие принципы. Даже заимствуя большевистскую терминологию, художники зачастую наполняли ее собственными смыслами и новым содержанием. Не считая дежурной риторики, региональный вариант движения оставался свободным от идеологических и социальных клятв вплоть до завершения истории ГСХМ. Можно сказать, что авангард обрел в процессе наркомпросовской реформы новый вес и стал не только творческим, но и социохудожественным явлением.

Уже после преобразования столичных ГСХМ во Вхутемас (осень 1920 года) мастерские в провинции продолжали действовать до 1922 года включительно, а затем многие их представители (и подмастерья, и преподаватели) стали студентами различных факультетов Вхутемаса. Беспримерный, развивающийся во времени опыт организации по всей России, в том числе за тысячи километров от столиц, разветвленной сети авангардистских творческих и учебных коллективов заслуживает пристального внимания.

Труды по «археологии авангарда» — своды архивных материалов, собранные С. О. Хан-Магомедовым, А. В. Крусановым, И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, — углубляют не только знания об отдельных аспектах деятельности представителей

«левых» течений вне Москвы и Петрограда, но и позволяют представить явление во всей сложности. Нельзя переоценить значение работ А. Д. Сарабьянова, В. И. Ракитина, И. Н. Карасик о музейно-выставочной ситуации эпохи.

В последние годы появились публикации об общих проблемах авангардистского образования (Л. И. Иванова-Веэн), о художественной жизни начала 1920-х годов в Казани (Е. П. Ключевская, И. И. Галеев), Ярославле (Н. П. Голенкевич), Саратове (Е. И. Водонос), Пензе (Д. Н. Димаков, Г. В. Малясова), Владимире и Мстере (М. Л. Бирюков). В особую группу следует выделить материалы об авангарде в Оренбурге (В. И. Ракитин, Г. В. Малясова), Екатеринбурге (Е. П. Алексеев, О. А. Горнунг, С. П. Ярков), Самаре (А. Я. Басс, Т. А. Петрова, Н. И. Басс, Ю. А. Жердева). Всеобщее внимание к самому известному примеру активности авангарда в провинции — «Витебскому ренессансу» — привлечено благодаря работам А. С. Шатских, Т. В. Горячевой, А. Г. Лисова, В. А. Шишанова и других.

Но, несмотря на проделанную искусствоведами работу, существенные аспекты деятельности авангарда в регионах до конца не прояснены и целые пласты его истории обойдены вниманием. Имена крупных мастеров забыты, документальные подтверждения их работы в провинции не опубликованы, значительные художественные концепции не введены в научный оборот. Широко известные картины, скульптуры, рисунки, монументально-декоративные и оформительские проекты, а также теоретические сочинения не соотносятся с местом их появления. Как результат, искусствоведческие трактовки и атрибуции произведений неубедительны, а порой и ошибочны.

Творческая жизнь регионов в условиях военного коммунизма была сложна и драматична: «левые» боролись за влияние на молодежь, противостояли друг другу, а также представителям многочисленных групп и союзов (академистам-неоклассикам, реалистам Союза русских художников, кругу самодеятельных авторов и т. д.). Смысл и характер такого противостояния в полной мере не изучены.

Столь же сложен и географический аспект проблемы. География авангарда еще не прослежена ни в контексте обозначения главных очагов его активности, ни в контексте их взаимовлияний. Речь должна идти не только об отдельных,

пусть и очень ярких, эпизодах проникновения авангардистов в провинцию, связанных с бытовыми обстоятельствами, лишениями войны, голодной жизнью в столицах, — но об энтузиазме и творческой воле десятков мастеров, о системной позиции руководства отдела ИЗО Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса, НКП), о взаимодействии художников и власти, о противоречиях между ними.

Высокий уровень искусства, передовые идеи, во многом определившие эстетику XX столетия, не позволяют называть эти и подобные им организации провинциальными. На наш взгляд, следует говорить о региональных центрах авангарда, причем «региональность» здесь — не географическое понятие, не «топография», но возможность подчеркнуть специфические черты экспериментального культурного проекта, специально разработанного авангардистами для регионов и развивавшегося в условиях регионов (образ «связанности-отделенности» столиц и провинции).

В своем развитии региональные центры авангарда успели многое испытать и опробовать различные формы работы — от авторских («индивидуальных») мастерских до обезличенного «коллективного» творчества и художественно-промышленных школ. Соответствующий этап реформы специального образования (1918–1922) связан со сложным взаимодействием столичных и провинциальных ГСХМ, с постоянным экспериментированием, доминированием идеи самоорганизации при отсутствии готовых (или утвержденных) учебных программ. Заключительный период образовательного эксперимента авангарда, когда все художественные и художественно-промышленные школы в провинции находились под управлением Главпрофобра и стремились соответствовать программе столичного Вхутемаса, связан с героическими попытками удержать от развала сеть региональных мастерских.

В фокусе нашего внимания — особенности бытования региональных мастерских и филиалов Музея живописной культуры (МЖК), инициативы Всероссийского центрального выставочного бюро (ВЦВБ), поддержанные на местах, а также местные «государственные выставки», «митинги об искусстве», диспуты и лекции.

В этой связи показательна работа I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных худо-

жественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920)[1] — событие, во многом определившее судьбу послереволюционного авангарда. Протоколы заседаний конференции, впервые расшифрованные в этой работе в полном объеме (более 150 листов машинописи), позволяют не только осветить само мероприятие, но и полнее охарактеризовать положение дел в художественном образовании перед началом ее работы (конец 1919 — начало 1920) и после ее проведения (конец 1920 — 1921), осознать процесс реформы в развитии.

На широком историческом фоне реконструируется история и рассматриваются достижения избранных ГСХМ Поволжья и Урала (Оренбург, Бузулук, Самара, Екатеринбург), их связи с единомышленниками в других городах (Витебске, Смоленске, Пензе, Перми и др.), а также в Москве и Петрограде.

Важнейшая составляющая исследования — определение стилевых направлений, представленных в регионах, и конкретных образцов искусства, сохранившихся либо утраченных, восстанавливаемых лишь по описаниям и фотографиям, их сведение воедино, систематизация.

Многоаспектность искусства авангардистов Оренбурга[2] помогает выделить в отдельные главы исследование деятельности местного, самого далекого как от Витебска, так и от Москвы филиала группы Уновис (Утвердители нового искусства), а также анализ его главных монументальных проектов.

Границы исследования определяются хронологическими рамками: от 1918 (основание отдела ИЗО Наркомпроса) и 1919 (начало организации Свободных мастерских в условиях провинции) годов до 1922 года — времени упадка региональных ГСХМ и переноса основной части художественного образования в Москву и Петроград. Затрагиваются также факты предыстории движения (1910-е) и его постистории (до конца 1920-х).

---

1 Протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП // ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Ед. хр. 116. См. Приложение 1.

2 Оренбург с XVIII века был административным центром большой губернии, а в 1920 году стал первой столицей вновь организованной Киргизской (Казахской) АССР.

Источниковую базу нашего исследования составляют произведения, сохранившиеся в музеях и частных коллекциях России, Казахстана, Узбекистана (Каракалпакстана), Греции, Франции, — живопись, графика, скульптура, агитационно-оформительское искусство, в том числе ранее не публиковавшиеся памятники, а также документы, фотографии и описания ряда работ, рассредоточенные по архивам: России — РГАЛИ, ГАРФ, ОР ГТГ, РГАКФД (Москва), ОГАОО (Оренбург), ГАСО (Самара); Казахстана — ЦГАРК (Алма-Ата); Греции — MOMus (Салоники) — и частным коллекциям. Помимо официальных отчетов и частной переписки художников, рассмотрен не менее значимый комплекс текстов, носящих технический характер, но необходимых для понимания организационной структуры авангардистов «на местах», прежде всего стенограммы заседаний различных властных учреждений провинции.

Совмещение главных составляющих активности авангарда (художественное творчество кубистов, примитивистов, супрематистов, конструктивистов, прослеженное в контексте обстоятельств места и времени создания произведений, выставочная и музейная работа посланцев Наркомпроса, с одной стороны, и разнообразная педагогика региональных ГСХМ — с другой) помогает осмыслить заявленную проблему комплексно и даже моделировать различные явления раннесоветской истории, смысл которых затемнен.

В 2016 году автором настоящего исследования была защищена докторская диссертация. В 2021 году в Государственной Третьяковской галерее с успехом прошла масштабная выставка «Иван Кудряшов», посвященная, в частности, оренбургскому Уновису. События, отделенные от наших дней столетием, стало возможно проследить в реальном времени. Но работа на этом не остановилась. Региональные центры авангарда продолжают раскрываться как своеобразная форма художественной практики начала 1920-х годов, как стереометрическое целое, как система, образующаяся из разнонаправленных векторов, как сложное сочетание творческих идей на фоне общей художественной ситуации в стране.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ СВОБОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ (ГСХМ) — ТВОРЧЕСКИЕ И УЧЕБНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ АВАНГАРДА

Д-446183

Государственное бюджетное
учреждение культуры
«Оренбургская областная универсальная
научная библиотека им. Н.К. Крупской»

ОТДЕЛ ИЗО НАРКОМПРОСА — ИНИЦИАТОР РЕФОРМЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Авангард и власть. Первые послереволюционные годы (1917–1922) оказались единственным в российской истории периодом, когда «левые» художники пользовались поддержкой государства и организованно выступали от его имени. Договор авангарда с властью оказался возможен в условиях войны, разрухи и голода в то время, когда «революция не только могла влиять на искусство, но и нуждалась в искусстве»[1].

Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский, доказывая позднее, что им руководили далеко не только личные пристрастия к «левому» искусству, объективно характеризует положение дел: «...я протянул футуристам руку, главным образом потому, что в общей политике Наркомпроса нам необходимо было опереться на серьезный коллектив творческих художественных сил. Их я нашел почти исключительно здесь, среди так называемых „левых“ художников»[2]. Здесь показательно суждение о «левых» как о некоем коллективе, способном оказать существенную поддержку Наркомпросу в условиях бойкота другими деятелями искусств.

В свою очередь, «левые» буквально вторили формуле Луначарского: «Революционеры художественных форм протянули руку революционерам жизни...»[3]. Если большевики

1 *Луначарский А. В.* Революция и искусство // Луначарский А. В. Об искусстве: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 77.

2 *Луначарский А. В.* Искусство в Москве // Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2. С. 98.

3 Из обращения отдела ИЗО Наркомпроса к рабочим и художникам (до июля 1919) // РГАЛИ. Ф. 265. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 8.

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

Размещение полного текста данного произведения невозможно в связи с ограничениями по IV части ГК РФ.

Эту книгу Вы можете почитать, обратившись в отдел краеведения Оренбургской областной универсальной научной библиотеки им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург, ул. Советская, 20.