

Екатерина Иванова

От МХК к ГИНХУКу: попытка научной институционализации авангарда

В настоящей статье процесс образования Музея художественной культуры (МХК) и его дальнейшей трансформации в Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) рассматривается как пример научной институционализации авангарда, тесно связанный с вопросом борьбы за влияние в сфере искусства. Интерпретационной рамкой для этого рассмотрения служит теория социальных полей П. Бурдьё, что позволяет выделить ту ключевую роль, которую играло в этом процессе понятие «художественной культуры», а также проинтерпретировать проблему признания и непризнания «научности» в работе ГИНХУКа со стороны деятелей науки и искусства.

Ключевые слова:

ГИНХУК, МХК, МЖК,
«художественная культура»,
Пунин, Малевич,
история институций.

Итак помните, что сейчас у меня последняя позиция это Институт <...>. Сильнейшая атака всего правого крыла Искусства удерживается мною.

Казимир Малевич в письме Лазарю Лисицкому, 1924 [15, с. 162]

Я вам уже говорил о подборе людей в институт и той заготовке доказательных материалов, которыми мы должны опровергнуть возрастающее передвижничество.

Казимир Малевич в письме Николаю Пунину, 1925 [17, с. 173]

Назначенный в августе 1923 года директором Музея художественной культуры (МХК) в Петрограде, осенью К. Малевич фиксирует в записной книжке:

В настоящее время Музей Художественной Культуры приступил к деятельности: открыты 4 исследовательских отдела под руководством Малевича, Татлина, Филонова, Матюшина. Отдел формальных и теоретических систем в искусстве, отдел органической культуры, отдел общей идеологии искусства, отдел материальной культуры. Что исследуется? Художественная культура. Противопоставляя научный подход и метод основам «вкусовым», нравится — не нравится, мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художник исчезает, на его место появляется ученый-художник [11, с. 26]. (Ил. 1.)

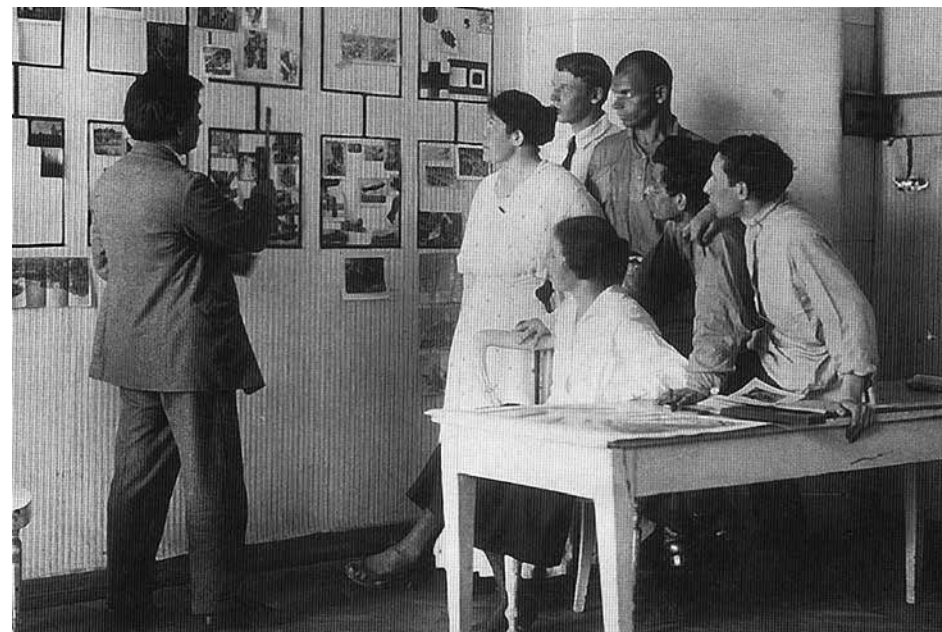
Эта запись ознаменовала собой основание Государственного института художественной культуры (ГИНХУКа) на базе МХК, который был официально переименован в Институт осенью следующего года. Вынесенные в эпиграф цитаты из писем Малевича указывают нам на один из важнейших аспектов социального контекста, в котором осуществлялось это институциональное начинание. Речь идет о борьбе между

«левыми» и «правыми» художниками, которая после революции потеряла характер метафоры, и действительно приобрела черты политической борьбы, поскольку вопрос о том, какое искусство будет репрезентировать «первое в мире государство рабочих и крестьян» не только имел для художников экзистенциальную важность, но постепенно становился и вопросом физического выживания. В этой борьбе каждая из сторон стремилась установить собственную монополию на интерпретацию искусства (и в особенности, современного западного искусства), а различные художественные институции, как старые, так и новые, приобретали роль плацдармов — «позиций», как говорит Малевич.

В этой статье история основания МХК и его дальнейшего преобразования в ГИНХУК рассматривается как один из примеров этой борьбы, в которой авангардисты в качестве своего союзника привлекали науку. Подходящей интерпретационной рамкой для этого послужит теория социальных полей П. Бурдьё, в которой социальные поля и являются местами конкурентной борьбы, в каждом из которых имеется своя специфическая ставка.

Сразу следует оговориться, что союз авангардистов с наукой нельзя рассматривать как исключительно тактический. В случае ГИНХУКа это подозрение с момента его основания было особенно распространено, поскольку помимо искусствоведа Н. Пунина, деятельно включившегося в работу ГИНХУКа лишь на второй год его существования, научные исследования в нем проводили именно художники-практики, далекие от академической науки. Но как было показано И. Карасик, сами они весьма серьезно относились к своей научной работе [12, с. 27–28, 34–35]. Кроме того, важно подчеркнуть, что институт имел официальный научный статус, его сотрудники числились работниками науки, а их исследования проходили проверки в вышестоящих инстанциях, что до некоторой степени демонстрирует и серьезность отношения со стороны начальства.

Для левых художников перетекание творческой практики в научно-исследовательскую деятельность, безусловно, имело внутреннюю логику — научность изначально была присуща авангардным движениям начала века. После Октябрьской революции взаимопереплетение науки и искусства стало еще очевиднее. Как постулирует в своем труде «Авангард и психотехника» М. Фёрингер: «В специфическом контексте богатых на события советских 1920-х годов не может быть и речи о четком разграничении искусства и науки» [35, с. 18]. Однако несмотря



1. К. Малевич с сотрудниками
Формально-теоретического отдела
ГИНХУКа. 1925
Слева направо: К. Малевич,
В. Ермолаева, К. Рождественский,
А. Лепорская, М. Гипси (актер),
Р. Поземский, Л. Юдин

на внутреннее единство, на институциональном уровне разграничение это все же существовало. Так, согласно П. Бурдьё, наука и искусство представляют собой различные социальные поля: они по-разному структурированы, имеют собственные законы развития, и наконец — по-разному соотносятся с полем политической власти. В этом ракурсе помимо внутренней логики научной институционализации авангарда нам открывается и ее внешняя сторона, касающаяся вопросов борьбы и влияния художественных течений, а также тех условий и предпосылок, которые сделали эту институционализацию возможной.

Как сказано в приведенной в начале цитате Малевича, предметом исследования в Институте была «художественная культура». Это

понятие и является тем ключом, который, с одной стороны, помогает нам прояснить, как стала возможной деятельность сотрудников ГИНХУКа в качестве научной, а с другой — демонстрирует неразрывную связь институционализации авангарда с вопросом борьбы за влияние в художественном поле.

Разработка понятия «художественная культура», как известно, происходила в рядах левых художников, работавших в коллегиях ИЗО Наркомпроса, и была связана с вопросом нового музейного строительства [10, 13, 32, 34]. Оказавшись у рычагов власти, художники, по формулировке Малевича, ранее «заплываемые прессой и общежитием», принялись за перестройку устоявшихся иерархий в поле искусства. Первой задачей была трансформация художественного образования, которая вылилась в упразднение Академии художеств и организацию Свободных художественных мастерских. Вслед за этим необходимо было реформировать и музейную систему. Желание дистанцироваться от традиционного «Научно-художественного музееведения», которое, опять же по словам Малевича, «доказало свою бездарность во всех отношениях», признавая только то, «в чем три четверти занимало место старое» [18, с. 266], привело к пониманию того, что для демонстрации современных художественных течений нужны музеи совершенно нового типа. Дискуссии о том, на каких принципах они должны строиться, и привели к кодификации понятия «художественная культура».

Вначале, однако, речь шла о более узком понятии — «живописной культуре», суть которого сводилась к признанию в искусстве живописи только автономных, медиум-специфичных ценностей (наравне с пластической культурой в скульптуре и др.). Дальнейший переход к понятию «художественная культура» не только был обусловлен стремлением объять все виды искусства, но, как отмечает Е. Сидорина, был также симптомом направленности новейшей живописи за ее традиционные пределы [34, с. 53]. Первый этап дискуссий проходил с конца весны до конца лета 1918 года и вылился в создание при отделе ИЗО специальной комиссии по организации Музея живописной культуры, точнее музеев, поскольку уже тогда в планах ИЗО было создание целой сети музеев с центральным в Москве [13, с. 13]. (Ил. 2–3.) Как показывает протокол заседания этой комиссии от 10 сентября 1918 года (в составе В. Татлина, К. Малевича, П. Кузнецова, А. Матвеева, А. Карева, Н. Пунина и Н. Альтмана), у ее членов не было общего понимания «живописной



2. Афиша открытия Музея живописной культуры в здании Ххутемаса. 1924



3. Афиша Музея художественной культуры в Доме Мятлевых. 1924

культуры» [29, с. 351]. Так, например, Малевич готов включить в нее икону и классиков, но также заявлял: «...живописную культуру я признаю только как культуру цвета, импрессионизм, плернеризм сюда совершенно не входят». Карев утверждал, что «живопись как таковая появилась лишь на европейском материке и именно в Византии в иконе и развилась исключительно на идее христианства». А Павел Кузнецов считал, что «египетская живопись в Московском музее изящных искусств — это настоящая живописная культура». Одно верно: для каждого из участников дискуссии «живописная культура» — безусловно ценностная категория, к которой относятся те явления из истории искусства, в которых они видят предвосхищение собственного художественного языка (или, в случае Пунина, того современного художественного языка, которому он как критик отдает предпочтение).

С другой стороны, это понятие служило для отмежевания от идеологических противников — приверженцев академизма и натурализма.

И если более «умеренные» художники в этом разделении не вполне категоричны (по итогу заседания они проголосовали за создание музея, «основанного на живописной культуре по-преимуществу»), то «левый блок» в лице Пунина, Татлина и Малевича голосовал за музей, «основанный только на живописной культуре», что отчетливо демонстрирует непереносимую связь этого понятия с новаторством художественного языка. Так, когда на следующем, совместном с Покупочной комиссией заседании [30, с. 352] речь зашла о конкретных приобретениях в будущей музей, Малевич предложил «покупать самое последнее <...> отходя до “Бубнового валета” включительно», Кузнецов возразил, что «надо захватить и “Золотое руно”», а Карев спрашивал: «Почему не идти дальше, где же поставить границу?»

Прослеживая эволюцию идеи создания «своего» музея художниками, И. Карасик, отмечает, что первоначально речь шла о создании музея собственно современного искусства, и лишь затем произошла переориентация на «живописную культуру», что само по себе знаменательно: «Новый музей конституируется теперь не спецификой материала, а спецификой точки зрения, спецификой установки...» [13, с. 14]. В чем выражалась эта установка, со свойственной ему прямолинейностью сформулировал Пунин: «Художник волен выбрать из всей массы художественных памятников те произведения, которые могут служить обоснованием, утверждением и материалом для его творческой и воспитательной работы» [13, с. 15].

Такой подход оказывается прямо соответствующим логике авангардного искусства, для которого, по словам Бурдые, «стремление преодолеть прошлое связано с определенным состоянием истории поля», то есть «является продуктом длительного исторического процесса, <...> помещается в контекст отношений с объектом преодоления, то есть в контекст отношений со всеми предшествующими преодолениями <...>. При этом легитимными являются разрывы, порожденные такой диспозицией, которая сформирована историей поля, учитывает эту историю и, следовательно, не нарушает преемственности» [5, с. 48]. Другими словами, отдельное собрание произведений русских художников-новаторов никак не могло обеспечить утверждения легитимности их творчества — для этого необходимо было поместить их в соответствующий контекст, состоящий из тех произведений, которые, повторяя слова Пунина, могли бы служить «обоснованием их творческой работы». Именно поэтому новые музеи (московский МЖК и петроградский МХК)

в дальнейшем стремились включить в свое собрание образцы новой западной живописи, иконы и предметы народного искусства¹.

Дальнейшая проработка вопросов о новых музеях и понятии «живописной» и шире — «художественной культуры» в коллегиях ИЗО Наркомпроса (следует напомнить, что на тот момент во главе Петроградской коллегии стоял Пунин, а московской — Татлин) привела к их окончательному разрешению в «Декларации отдела ИЗО по вопросу о принципах музееведения» и «Положении отдела ИЗО по вопросу “О художественной культуре”»², которые были официально представлены и приняты на прошедшей в феврале 1919 года в Петрограде Конференции по делам музеев.

В этих документах «художественная культура» трактуется как культура сугубо профессиональная, являющаяся достижением современного искусства и тождественная «культуре художественного изобретения», которое состоит в открытии или видоизменении элементов художественной деятельности (цвета, фактуры, объема и др.), причем «всякого рода изменения в этой области могут быть объективно и точно установлены для каждого данного художественного явления» (курсив мой. — Е. И.). На основе принципа «художественной культуры» и должно происходить собирание произведений искусства для музеев. Это дело должно быть полностью передано в руки художников, как единственно компетентных в деле художественного творчества и художественного воспитания. Причем подбор произведений согласно заявленному принципу «может быть сделан художниками с научной объективностью и почти математической точностью» (курсив мой. — Е. И.).

Таким образом, в «Декларации» и «Положении», во-первых, провозглашалась автономия искусства³, а также утверждалась тройная гегемония: 1) художников над другими группами в отборе произведений для музеев и в деле художественного воспитания⁴; 2) отобранных

1 Разумеется, полного единодушия в этом вопросе не было. Так, например, А. Родченко, одно время возглавлявший московский музей, считал, что соседство с французами русским художникам только повредит [10, с. 89].

2 Оба документа были опубликованы в газете «Искусство коммуны» (1919. № 11. 16 февраля), воспроизведены и прокомментированы И. Карасик: [9, с. 352–353; 25, с. 353], далее цитируются по этой публикации.

3 Малевич называл это «освобождением искусства от зависимости от идей» и превращением в «самоидею» [19, с. 196].

4 Как откровенно выразился Пунин в ходе одного из упомянутых заседаний: «<...> надо создать музей, чтобы учить думать так, как нам хочется» [29, с. 351].

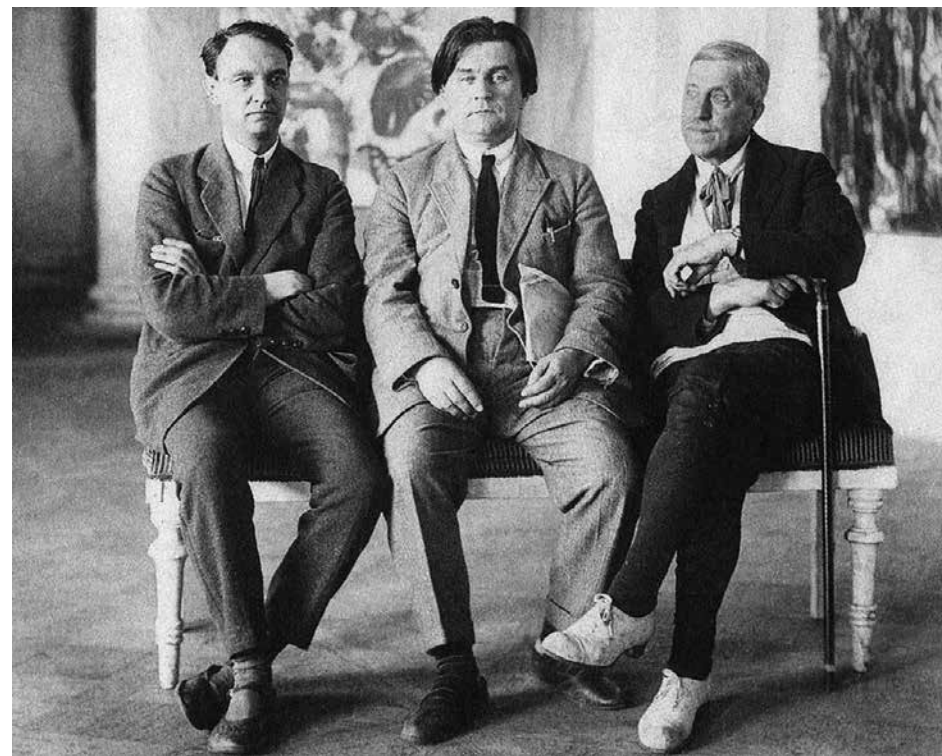
произведений над другими; 3) новаторского типа творчества над основанным на традиции. Кроме того, нам важно, что уже на этом этапе приоритет художника в оценке произведения искусства определяется в том числе через апелляцию к науке в ее позитивном изводе.

Согласно Бурдые, «борьба за монополию на легитимный способ культурного производства неизбежно принимает форму конфликта дефиниций» [5, с. 29]. Понятие «художественной культуры», как мы видим, было кодифицировано таким образом, чтобы, говоря просто, переопределить «искусство» так, чтобы «художниками» считались только художники-новаторы. Более того, оно содержало и претензию на научный авторитет. В условиях торжества позитивизма, установившегося в той мере, в которой он совпадал с диалектическим материализмом, эта претензия обретала особое значение. Поскольку, опять же согласно Бурдые, «позитивистская теория приписывает науке власть решать все вопросы, которые она поднимает, при условии, что они ставятся по-научному, и устанавливать, применяя объективные критерии, консенсус в отношении ее решений» [6, с. 35].

Основным автором этих документов, несомненно, был Н. Пунин (ил. 4), в связи с чем следует вспомнить еще об одном тексте, а именно о книге «Против цивилизации», написанной Пуниным совместно с Е. Полетаевым и вышедшей в 1918 году с предисловием Луначарского [25]. Основной тезис книги — противопоставление индивидуалистической англо-французской цивилизации и расцветающего механизированного расового монизма германской культуры, яркими приверженцами которой являются авторы.

Основным принципом культуры (подчеркивая: не признаком, а принципом) авторы книги называют «научность», которую они соотносят с техническим прогрессом, приростом позитивного знания, объективностью, рациональным устройством жизни. В призме этого текста еще очевиднее становится тот факт, что понятие «художественная культура» обосновывало не только автономию художественного творчества, но и господство его определенного типа, поскольку культура может быть только одна, она монистична по сути, объективна и соразмерна в своем прогрессе научному и техническому прогрессу — т. е. приросту точного знания и череде изобретений.

Дальнейшее уточнение термин «художественная культура» получил в прочитанном Пуниным вскоре после конференции цикле лекций. В них он вновь обращает внимание на то, что научность является



4. Н. Пунин, К. Малевич, М. Матюшин
в ГИНХУКе. 1925

первоочередным принципом культуры [31, с. 6], а собственно «художественную культуру» определяет как «профессиональную организацию материальных элементов различных родов искусств» [31, с. 17]. В отношении современного искусства, которое для Пунина и является воплощением «художественной культуры», научность подчеркивается еще и его обязательной связью с новейшими представлениями о пространстве (со ссылками на Римана и Лобачевского), и физическим и психофизиологическим пониманием цвета [31, с. 37–41]. Научность, соответственно, является обязательной и для современной критики и теории искусства, что Пунин, в частности, демонстрирует буквальная попытка вывести формулу «закона художественного творчества» [31, с. 51]. Главным же

мотивом лекций становится противопоставление «живой современной жизни в современном искусстве» и «эпигонства» всякого рода. К первой, соответственно, относится искусство художников-новаторов, работающих в соответствии с принципами «художественной культуры», к другому — все остальное искусство.

Стремление к гегемонии, которую преследовала организация музеев художественной культуры, для левых художников из отдела ИЗО было вполне сознательным. Так, на внутреннем докладе об организации музея Малевич прямо заявлял: «Одной из наших задач является устройство современного Музея Искусства, т. е. такого Музея, который был бы руководящим живым творческим центром всей магистрали Музейных образований во всей стране Республики» [18, с. 267]. Учитывая все смыслы, которые несло в себе понятие «художественной культуры», мы можем заключить, что МХК был призван подхватить у упраздненной Академии принадлежавшее ей раньше исключительное право на легитимную дефиницию искусства и художника, позволяющее отделять искусство от «не-искусства»⁵, то есть выступать в качестве высшего экспертного центра в области искусства. Однако с ходом времени это стремление оказывалось все более неосуществимым.

Московский МЖК открылся для публики в июне 1920 года, а петроградский МХК лишь в апреле 1921 года⁶ (ил. 5), в период, когда левые художники стремительно теряли свое политическое влияние. Главным событием стало расформирование отдела ИЗО, причем необходимо учитывать, что МХК на тот момент фактически являлся его частью — у музея не было собственной сметы, а его сотрудниками были служащие отдела. Первым директором музея был назначен Н. Альтман, которого вскоре сменил А. Таран, а его наиболее активными сотрудниками — Татлин, Пунин (в августе подвергшийся аресту), Н. Тырса и Н. Лапшин. Так, едва открывшись, музей оказался на грани закрытия, что естественно требовало выработки новой стратегии действий, вариантом которой было углубление научно-исследовательской деятельности.

Первые предложения подобного рода прозвучали осенью 1921 года и были реакцией не только на реорганизацию отдела ИЗО, но и на восстановление Академии художеств, в результате которого левые художники

5 Бурдые определяет рубеж монополии академии серединой XIX века [5, с. 45]; в России конец ей положил успех передвижников.

6 В изложении истории МХК я опираюсь на статью И. Карасик [14].



5. Дом Мятлевых, в котором располагался МХК-ГИНХУК
Современная фотография

потеряли в ней свое влияние. Следующий виток обсуждений возник в конце 1922 — начале 1923 года и был прямо связан с открытием в Русском музее залов новой живописи, что автоматически ставило под вопрос необходимость дальнейшего существования самостоятельного музея нового искусства. Кроме того, безрезультатными оставались все попытки пополнить коллекцию работами французских художников [14, с. 17].

Поступавшие предложения шли по двум направлениям: первое было связано с созданием нового научного учреждения, которое обладало бы большими административными полномочиями (в том числе организовать в Петрограде отделение московского ИНХУКа); второе — с углублением научно-исследовательской деятельности непосредственно в музее, а именно с открытием в нем исследовательских мастерских или лабораторий. В конце 1922 года в музее была создана специальная научная комиссия в составе Пунина, Татлина, Матюшина

и Малевича — будущих руководителей отделов ГИНХУКа, однако работа ее прекратилась на третьем заседании, как сказано в отчете: поскольку «обстоятельства времени не дали возможности уделить достаточно времени безвозмездно Музею» [23, с. 369]. По этой же причине не были реализованы и другие предложения. Единственное исключение — организация исследовательской мастерской Татлина, давшей начало будущему Отделу материальной культуры ГИНХУКа.

Окончательно судьба музея должна была решиться на Петроградской Губернской Музейной Конференции, состоявшейся в начале июня 1923 года. С докладами об МХК на ней выступили Филонов, Пунин и Татлин [21].

Доклад Пунина в основном сводился к защите тех положений, которые были выработаны на музейной конференции 1919 года, а именно: необходимости существования музея, основанного на принципе «художественной культуры», который Пунин противопоставлял общепринятому хронологическому принципу; а также необходимости расширения и кооперации, которые должны способствовать тому, что музей станет «живой, активной, подлинно нужной силой». Доклад Филонова, выступавшего от группы левых художников, напротив, содержал мысль о том, что МХК не справляется с той ролью, которая на него возлагалась, а потому он должен быть преобразован в «Институт исследования культуры современного искусства».

В начале доклада Филонов формулирует мысли, которые также имплицитно содержались уже в выступлениях от Отдела ИЗО на конференции 1919 года: о необходимости создания организационного идейного центра, контролирующего интерпретацию искусства (в первую очередь современного), и занимающегося пропагандой нового искусства, т. е. «художественным воспитанием народа». Основная разница заключалась в том, что если сначала таким центром мыслился музей, то по прошествии четырех лет стало понятно, что необходимо «повышать ставки». Музей, в терминологии Бурдые, является «освящающей» или «канонизирующей» инстанцией, однако, он способен влиять на художественный процесс лишь путем формирования собственной коллекции и публичной просветительской работой. В отличие от музеев научные институты имеют уже другое специфическое право «освящать» с точки зрения «науки». Кроме того, гораздо шире могут быть и их властные полномочия. Так, среди прочего, Филонов требовал от будущего института права назначать профессоров в худо-

жественные учебные заведения. В проекте, который он предлагает, Институт недвусмысленно претендует на верховную власть в художественной сфере и предстает чем-то вроде будущего Главискусства, первые дискуссии о необходимости создания которого относились к 1922 году.

Как заявил, подытоживая заседание, М. П. Кристи, глава ведомства, которому подчинялся МХК-ГИНХУК, «всякое новое движение, если оно серьезно, останавливает внимание правительства и правительство оказывает ему содействие» [21, с. 366]. Так, по итогу конференции была создана комиссия «для разработки вопроса о МХК в целях превращения в его в музей-институт» [21, с. 367], в результате которой и были образованы исследовательские отделения будущего ГИНХУКа. И хотя за основу устава института был взят проект Филонова, представленный на конференции, с каждой последующей редакцией устав все более удалялся от него: с функций контроля и пропаганды акцент смещался в научно-исследовательскую сторону. При этом возрастала и роль практической работы будущих научных сотрудников (ил. 6), что в конечном итоге и вылилось в утверждение персональных отделов художников.

Важно отметить, что в проекте института изначально фигурировали другие названия: Институт высших художественных знаний и Институт художественного труда [14, с. 29]. Оба были направлены в том числе и на то, чтобы дистанцироваться от московского ИНХУКа, который к тому времени стал центром производственной идеологии. Однако следует коротко остановиться на том, что этому предшествовало.

Образованный весной 1920 года и на первом этапе тесно связанный с МЖК, своей изначальной целью ИНХУК ставил разработку «науки, исследующей аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом»⁷. Выделение первоэлементов различных искусств в начале века в принципе мыслилось в качестве необходимого этапа превращения эстетики в «точную науку» [24, с. 56]. В отношении же «художественной культуры» (согласно положению о ней) — открытие или видоизменение элементов художественной деятельности понималось как объективный признак

7 Кандинский В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского. М., 1920. Цит. по: [24, с. 45].

художественной ценности, который также объективно и точно может быть установлен.

Однако опыт ИНХУКа показал обратное: чтение докладов об основных элементах искусств летом 1920 года привело к тому, что к середине августа в институте остро встал вопрос о том, что же все-таки следует считать элементом искусства [36, с. 351]. Вскоре «субъективному анализу» В. Кандинского, много внимания уделявшего вопросам восприятия искусства, и на тот момент являвшегося главным идеологом ИНХУКа, группа во главе с А. Родченко противопоставила «объективный анализ». Однако и ее работа закончилась на том, что, не найдя согласия в вопросе о двух основных элементах — «конструкции» и «композиции», группа распалась на четыре другие [37, с. 55]. Одной из них стала группа конструктивистов, положившая начало новому витку авангардного искусства.

Наиболее характерной чертой этого нового движения стал отказ от автономии искусства, выраженный в объявлении войны искусству и переходу к «интеллектуально-материальному производству коммунистической культуры» [7, с. 57]. Соответственно конструктивистами была отринута и «художественная культура», для которой автономия искусства была одним из важнейших принципов. Это и позволило А. Гану объявить «художественную культуру» «одной из выразительниц “духовной”» и обвинять ее в том, что она «не расстается с ценностями утопических и грезовых видений, и ее фабрикатеры не отказываются от жреческих функций оформленного кликушества» [7, с. 14]. И хотя далеко не все художники конструктивистского лагеря были готовы отказаться от искусства в пользу производства, в целом позиция конструктивистов была, скорее, оппортунистской по отношению к супрематистам и беспредметникам [8, с. 170–172].

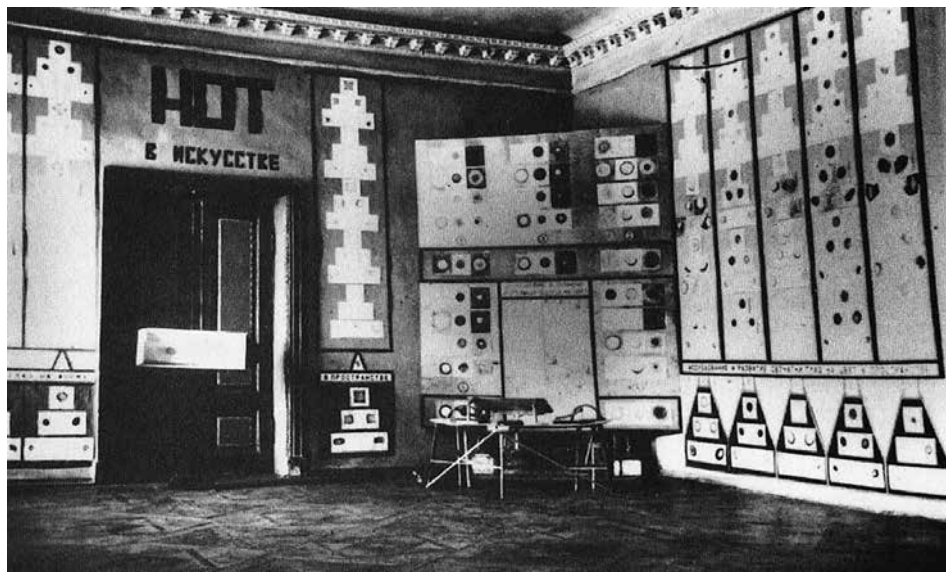
Тем не менее ленинградский институт также получил название ИНХУК, а его отличие от московского вскоре было обеспечено присвоением государственного статуса (и переименованием в ГИНХУК), что на практике означало в первую очередь финансовую и административную независимость от других институций. В ГИНХУКе исследования «художественной культуры» были продолжены, но совсем в другом ключе, нежели в ИНХУКе. Своей первой целью ГИНХУК называл «всестороннее научное исследование и разработку вопросов искусства и изобретения в области художественной культуры» [2, л. 1]. Другими словами, «художественная культура» представляла здесь как объект



6. Сотрудники ГИНХУКа. 1925
Сидят слева направо: Н. Пунин,
В. Ермолаева, К. Эндер, М. Матюшин,
М. Эндер, К. Малевич
Стоят справа налево: второй Б. Эндер,
четвертая А. Лепорская, рядом Л. Юдин,
сзади К. Рождественский

и область исследования, причем область инновационная, в которой сотрудники института мыслили себя единственными специалистами.

Так, в вопросе о точности названия Формально-теоретического отдела Малевича Б. Эндер, сотрудник Отдела Матюшина, на одном из заседаний высказывал мнение, что «ФТО является таким же Отд. Теории Живописной культуры, каким Отд. М. В. Матюшина является Органическим Отд. Живописной культуры. И Отд. К. С. Малевича работает над теорией Живописной или, беря шире — Художественной культуры, так же, как Отд. М. В. Матюшина работает над этой культурой со стороны организма» [1, л. 10 об]. (Ил. 7.)



7. Выставка Отдела органической культуры в ГИНХУКе. 1924

С другой стороны, отделы ГИНХУКа прямо наследовали идею персональных мастерских в системе ГСХМ⁸. И хотя образовательная деятельность в Институте, по сути, так и не была налажена⁹, исследовательская работа сотрудников напрямую связывалась с задачей профессионализации художников. Кроме того, методы исследования в каждом из отделов непосредственно проистекали из творческой практики художников-заведующих.

ГИНХУК, таким образом, оказывался в положении на пересечении художественного и научного полей, и весь успех его как «освящаю-

8 Об этой связи прямо свидетельствуют названия отделов Татлина и Матюшина, которые ранее фигурировали в предложенном Татлиным плане реорганизации петроградского ВХУТЕМАСа [22, с. 28].

9 Помимо первого года работы (и лишь в Отделе Малевича) в Институте числилось очень небольшое количество практикантов, деятельность которых мало отличалась от деятельности научных сотрудников.



8. Экспозиция ГИНХУКа на выставке Главнауки. Москва. 1925



9. Экспозиция ГИНХУКа в Доме Мятлевых. 1926

щей инстанции» зависел от того, насколько ему удавалось укрепиться именно в научном поле. (Ил. 8.) Однако как показала его дальнейшая судьба, если начальство ГИНХУКа, а также представители естественных наук, готовы были признать за исследованиями сотрудников института научный статус, то представители художественного поля неизменно им в этом отказывали.

Так, например, известно, что большой интерес к исследованиям Матюшина проявлял академик В. Бехтерев¹⁰, а психиатр П. Карпов, проводивший научные проверки ГИНХУКа, вполне лестно отзывался о работе института в целом и Отдела Малевича в частности [27, с. 477].

10 См. например, упоминание Бехтерева В. Ермолаевой в Дневнике формально-теоретического отдела и другие свидетельства, которые приводит в комментарии к нему И. Вакар (Малевич о себе... Т. 2. С. 260).

Примером противоположной позиции может служить отчет одной из проверок ГИНХУКа, которую проводил член Научно-художественной секции ГУСа¹¹ А. Сидоров в начале января 1926 года [4]. В своем отчетном докладе, заслушанном на заседании подсекции ИЗО НХС, Сидоров фактически отказывал исследованиям ГИНХУКа в научности, находя их «неясными», «проблематичными» и «требующими серьезной критики». Но главное, что следует отметить, — это стремление перевести работы ГИНХУКа из научного поля в художественное. Так, например, он характеризует институт в целом как «орган особого направления современной живописи (супрематизма)» и указывает на невысокое качество экспонатов института, рассматривая их как художественные произведения, а не научно-исследовательские материалы.

По итогу доклада члены заседания постановили «работу Института Художественной культуры считать поставленной не научным образом» [28, с. 504], и если мы обратим внимание на состав заседания, то увидим, что все присутствовавшие имели собственные амбиции в художественном поле¹², причем минимум троих из них, включая докладчика и председателя, Малевич ранее прямо называл своими врагами. Еще в октябре 1924 года он писал Гершензону: «Вы ждите, когда все Сидоровы будут закапывать нас в Ленинграде. Потому что это место для них темное. Эфросы загребали 25 лет меня, но я пока вырастаю в институт. Но я не хвалюсь этим, я только свидетельствую» [16, с. 353]. Относительно Сидорова стоит также добавить, что он довольно активно поддерживал АХРР — художников-реалистов из противоположного сотрудникам ГИНХУКа лагеря — отстаивал право на «изобразительность» искусства, требовал от него «тенденциозности» и высказывался о «футуристах» в целом в довольно пренебрежительном тоне.

Таким образом, данный доклад можно рассматривать как очередной ход в конкурентной борьбе внутри художественного поля: для большинства членов заседания признать работу ГИНХУКа в качестве научной означало признать за ним право на интерпретацию собственного творчества (или собственной критической и исследовательской деятельности) и в целом оказаться в зависимом положении от института, чего они, разумеется, не хотели. Наиболее простым способом избежать

11 Государственный ученый совет.

12 Председатель: Д. Штеренберг, члены: Н. Альтман, Н. Докучаев, В. Никольский, В. Рождественский, А. Сидоров, Б. Терновец, А. Эфрос, В. Фаворский.

этого и было акцентирование принадлежности исследований ГИНХУКа именно художественному полю.

Точно так же в пресловутой заметке АХРРовского критика Г. Серого «Монастырь на госснабжении», посвященной отчетной выставке ГИНХУКа (ил. 9) и отчасти послужившей причиной закрытия института, выставка трактуется как художественная, а не научная, что и дает автору повод заявлять, что выставка демонстрирует то, до чего докатились «ленинградские беспредметники» в своем творческом бессилии¹³.

Опасения со стороны конкурентов не были пустыми, поскольку ГИНХУК (как прежде МХК) действительно стремился занять высшую экспертную позицию в области современного искусства. Так, например, Малевич писал начальству, что, на его взгляд, представители ГИИИ¹⁴, Экскурсионной базы и Академии художеств должны, «образно говоря, проходить в Институте клинику хирургии в области живописной культуры и получать от него определенные зачеты» [3, л. 192]. Наиболее показательной в этом смысле является история отношений ГИНХУКа с Русским музеем, в котором институт на протяжении всего времени своего существования «претендовал на роль руководителя создающегося в ГРМ современного отдела» [14, с. 26].

Основой этих притязаний и служила ориентация на науку, но не как свод готовых законов, а именно как форму деятельности, обладающую максимальной автономией и способностью к самообновлению. К этому и стремились исследователи «художественной культуры», выдвигая ее в качестве инновационной научной области. По этой причине, для представителей поля науки, не связанных с художественной деятельностью, сотрудники института не являлись конкурентами в борьбе за выгодные позиции внутри поля. Как писал Малевич: «Нам нужна наука о художествах, т. е. изучение особого вида деятельности человека в его специфической части <...> Если действовать совершенно объективно через аппарат научности, то поверьте, для художественной культуры это будет один ужас» [20].

Совсем иначе деятельность института воспринималась в поле искусства. В силу того что сам объект изучения ГИНХУКа, т. е. «художественная культура», подразумевал установление определенных иерархий,

13 Заметка была опубликована в «Ленинградской правде» от 10 июня 1926 г. Цит. по: [33].

14 Государственный институт истории искусств.

для художников и искусствоведов признание ее в качестве научной означало подчинение этим иерархиям, а потому они и стремились продемонстрировать, что сотрудники ГИНХУКа не ученые, а лишь их конкуренты, «ведущие нечестную борьбу» внутри художественного поля. И хотя в ближайшей перспективе для сотрудников Института эта борьба закончилась поражением, в широком историческом контексте они оказались создателями уникальной формы художественного творчества, в которой содержалось предвосхищение дальнейших путей развития искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

Архивные источники

1. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 32. Протокол № 2 заседания Научного совета от 11 ноября 1924 г. Л. 8–10 об.
2. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 48. Положение о Государственном Научно-Исследовательском Институте Художественной Культуры в гор. Ленинграде. Л. 1–4.
3. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 53. [Малевич К.] В Главнауку. Художественный отдел. Л. 192–192 об.

Литература

4. [А. А. Сидоров] Тезисы к докладу об обследовании ГИИИ и ГИХК в Ленинграде/Публ. и ком. И. Вакар // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика/Сост. И. Вакар, Т. Михиенко. В 2 т. Т. 1. М.: РА, 2004. С. 502–504.
5. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.
6. Бурдые П. Поле науки // Социология под вопросом. Социальные науки в постструктуралистской перспективе: альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской академии наук. М.: Практис; Институт экспериментальной социологии, 2005. С. 15–56.
7. Ган А. Конструктивизм. Тверь: Твер. изд-во, 1922.
8. Горячева Т. Алексей Ган и Казимир Малевич. «Для меня же Малевич — большая величина...» // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. 1. М.: ДЕФИ. С. 160–178.
9. Декларация Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу о принципах музееведения // Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании ГРМ. Кат. выст. СПб.: Palace Editions, 1998. С. 352–353.
10. Джафарова С. Музей живописной культуры // Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915–1932. Кат. выст.; сб. ст. М.: Галарт, 1993. С. 84–96.
11. Жадова Л. Государственный институт художественной культуры (Гинхук) в Ленинграде // Проблемы истории советской архитектуры. Сб. научн. тр. 1978. № 4. С. 25–28.

12. Карасик И. Мансуров в ГИНХУКе // Павел Мансуров. Петроградский авангард. Кат. выст. СПб.: Palace Editions, 1995. С. 26–36.
13. Карасик И. Музей художественной культуры. Эволюция идеи // Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации. Сб. ст./Сост. И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 13–22.
14. Карасик И. Петроградский музей художественной культуры // Музей в музее... С. 9–33.
15. Малевич К. [Письмо Л. Лисицкому от 6 сентября 1924 года] // Малевич о себе... Т. 1. С. 161–163.
16. Малевич К. [Письмо М. Гершензону от 13 октября 1924 года] // Малевич К. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3 / Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000. С. 352–353.
17. Малевич К. [Письмо Н. Пунину от 23 апреля 1925 года] // Малевич о себе... Т. 1. С. 172–173.
18. Малевич К. Создание Музея живописной культуры (или Дворца Культуры Цвета и Объема) // Авангард. Список № 1: К 100-летию Музея живописной культуры. Кат. выст./Ред. сост. Л. Пчёлкина и др. М.: ГТГ, 2019. С. 266–269.
19. Малевич К. Супрематизм как Уновисское доказательство // Малевич К. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5 / Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2004. С. 195–199.
20. Малевич К. Фрагмент письма 1926 года // Малевич К. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5... С. 412.
21. Материалы Петроградской губернской музейной конференции 7–10 июля 1923 года / Публ. и коммент. И. Карасик // Музей в музее... С. 363–368.
22. Несмелов Н. Михаил Матюшин — профессор Академии художеств // Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 годов. Кат. выст./Сост. Н. Несмелов. СПб.: НП-Принт, 2007. С. 26–34.
23. Отчет о деятельности Музея Художественной Культуры за первую половину 1923 года [25 июля 1923] / Публ. и коммент. И. Карасик // Музей в музее... С. 368–369.
24. Подземская Н. Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н. Плотникова и Н. Подземской. Т. 1. М.: НЛО, 2017. С. 44–78.
25. Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. Пг.: 4-я Гос. тип., 1918.

26. Положение Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу «О художественной культуре» // Музей в музее... С. 353.
27. Протокол 10 Заседания Пленума Физико-Психологического Отделения Р. А. Х. Н. // Малевич о себе... Т. 1. С. 476–478.
28. Протокол № 6 Заседания П<од>секции изобразительных Искусств Научно-Художественной Секции ГУСа/Публ. и коммент. И. Ваккар // Малевич о себе... Т. 1. С. 504–505.
29. Протокол заседания комиссии по организации Музея Живописной Культуры 10 сентября [1918 года] / Публ. и коммент. И. Карасик // Музей в музее... С. 351.
30. Протокол совместного заседания Покупочной Комиссии и Комиссии по организации Музея Живописной Культуры 11 сентября [1918 года] / Публ. и коммент. И. Карасик // Музей в музее... С. 352.
31. Пунин Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Пг.: 17-я Гос. Тип., 1920.
32. Пчёлкина Л. Московский Музей живописной культуры. История без купюр // Авангард. Список № 1... С. 8–47.
33. Серый Г. Монастырь на госснабжении // Малевич о себе... Т. 2. С. 536–537.
34. Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. М.: Информ-изд. агентство «Русский мир», 1994.
35. Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России. М.: НЛО, 2019.
36. Хан-Магомедов С. ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание. 1981. Вып. 2. С. 332–368.
37. Хан-Магомедов С. Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры... С. 53–56.