

Галина Аббасова

Восток глазами московских художников: национальная политика АХРР, ГАХН и объединения «Октябрь»

Статья посвящена проблеме национального в изобразительном искусстве 1920-х годов, в частности, таким ярким и показательным ее аспектам, как отношение к искусству восточных республик и репрезентация Востока московскими живописцами. Предметом исследования являются теоретические установки Ассоциации художников революционной России (АХРР), Государственной академии художественных наук (ГАХН) и Всероссийской федерации объединений работников пространственных искусств «Октябрь», а также инициированные ими выставочные проекты. На их примере рассматривается процесс формирования концепции национального искусства, изучается терминологический аппарат, лежащий в основе художественных дискуссий, выявляются основные задачи национальной политики и пути их практической реализации.

Ключевые слова:

национальная политика,
АХРР, ГАХН, «Октябрь»,
экзотика, этнография,
советский Восток.

С начала 1920-х годов в Москве активно проводились выставки национального искусства, устраивались многочисленные дискуссии, тематические вечера, концерты и кинопоказы. Спустя десятилетие появились первые монографии о художественной жизни восточных, преимущественно среднеазиатских, республик. Интерес к последним был крайне высок с момента их возникновения и остается таковым до настоящего времени, так что корпус литературы, посвященный Узбекистану, Туркмении и Киргизии, весьма обширен. При этом концепция национального искусства, формировавшаяся в московских объединениях в 1920–1930-е годы, никогда прежде не являлась предметом глубокого исследования. Выбор АХРР (с 1928 года — АХР), ГАХН и объединения «Октябрь» для демонстрации своеобразия в репрезентации советского Востока обусловлен принципиальными различиями их программных установок, заявленных целей и задач, а также разницей во взглядах на традиционную культуру национальных республик. Основываясь на этом, можно выделить несколько основных подходов к формированию образа советского Востока, интерпретации интернационального и национального, этнографии и экзотики.

Во второй половине 1920-х годов в двух из трех указанных организаций были созданы специализированные отделы, всецело занимавшиеся проблемами национального искусства: Отдел по изучению национальностей в ГАХН и Национальный сектор в «Октябре». Однако в то же время не существовало структурного подразделения АХРР, в котором бы определялись цели и задачи ассоциации в отношении национальных республик. Его отсутствие компенсировалось энергичной выставочной деятельностью, целевыми творческими командировками художников, публичными выступлениями и участием в тематических дискуссиях. Подчеркнем, что именно выставки АХРР сыграли решающую роль

в актуализации проблем, связанных с восприятием и репрезентацией национальных окраин.

Одним из наиболее значительных событий в этой связи была VIII выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР», открывшаяся 3 мая 1926 года. (Ил. 1.) В задачи выставки входила демонстрация различных сторон жизни народов, населявших СССР, которая позволила бы зрителю «изучить» самые отдаленные уголки страны, не покидая выставочных залов. Экспоненты должны были затронуть следующие темы: природное окружение; современная общественная жизнь; хозяйственный, бытовой и семейный уклад; портреты деятелей революции и ее исторические предпосылки; национальные типы [17]. Помимо этого, перед организаторами и участниками выставки стояли и более масштабные задачи — проникновение в жизнь народов, населявших СССР, углубление их взаимного понимания, преодоление разобщенности [71].

Для решения поставленных задач при подготовке к выставке более ста членов ассоциации впервые были отправлены в творческие командировки во все концы Советского Союза «от Черного моря до Ледовитого океана, от границ Польши до границ Китая» [49, с. 184]. Перед отъездом художникам читали лекции, снабжали научной литературой, ориентировали на помощь местным филиалам АХРР, установку контакта с местными кадрами, просветительскую деятельность и изучение национального искусства. Художников призывали «найти на местах людей, любящих народ, фанатиков своего народа, <...> нити, указывающие путь к познанию души народа» [71, с. 24]. Но, несмотря на попытки органи-



1. На VIII выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР». 1926
РГАЛИ. Ф. 2368. Оп. 2. Ед. хр. 263. Л. 6

заторов создать все условия для более глубокого погружения в локальную среду, положение, в котором «мы их не знаем, и они нас не знают», во время первых творческих командировок изменить не удалось¹.

Итогом командировок стали почти две тысячи рисунков, эскизов и картин, продемонстрированных в павильоне Центросоюза в Парке культуры и отдыха на Крымском Валу. Произведения, экспонировавшиеся на двух этажах в шпалерной развеске, распределялись в основном по географическому принципу². Результатом такого деления оказалась своеобразная «чрезполосица» — работы одних и тех же художников размещались в разных залах, что неизбежно приводило к тематическим и смысловым повторам. Эту сумбурность в организации пространства неоднократно отмечали критики и посетители выставки. Однако А. В. Луначарский писал, что, несмотря на неудачную развеску, в частности, «стена, посвященная Узбекистану, производит огромное художественное впечатление» [49, с. 109].

1 И. Д. Чашников, командированный в Кирреспублику (Казахстан) писал: «...ввиду того, что моя работа протекала среди некультурного народа, делать доклады об АХРР мне не удалось. Но поскольку я имел возможность встречаться с городскими жителями, способными заинтересоваться работой АХРР, я всегда пользовался случаем вести с ними беседы об АХРР» [12]. В. А. Апостоли отмечал, что в Казахстане «встретил только одного художника самоучку за все время поездки» [10]. В Узбекистане и Туркмении Пшеничников за время командировки познакомился только с одним художником — заведующим художественным отделом Госиздат Туркмении, отметив, что «больше художников здесь нет» [11]. Очевидно, эти утверждения не соответствовали действительности — к середине 1920-х годов художественные школы в республиках Средней Азии переживали бурный подъем. Остается лишь предположить, что, вопреки рекомендациям, большинство членов АХРР просто не были заинтересованы в контактах с местными художественными силами.

2 Из этой структуры выбывал Общий раздел, посвященный формально-стилистическим исканиям, скульптурный раздел, тематические разделы «Красный флот» и «Памяти М. В. Фрунзе».

Выставка сопровождалась оживленными дискуссиями на страницах газет. Одной из главных тем для обсуждения были проблемы этнографии и экзотики. Под «этнографией» участниками дискуссий, как правило, понималось использование характерных подходов, привнесенных из научной среды в художественный процесс, но без надлежащего критического осмысления — классификация национальных типажей, ритуалов, ремесел, одежды и предметов быта; формальное описание и перечисление их характерных свойств и т. п. Изображения средневековых улочек, базаров, кустарных мастерских и хлопковых полей было вполне достаточно, чтобы критики могли отметить не просто преобладание внешних атрибутов восточной жизни, но превращение их в самоцель. Стремление к «точной передаче тысяч мелких деталей» [68], прорисовке архитектурных орнаментов, национального костюма и предметов традиционного быта только усиливало это впечатление. Неудивительно, что представленные произведения часто воспринимались публикой как «краеведческие этюды» [85], «поверхностные путевые впечатления людей, воспитанных или пропитанных казенным академическим искусствоведением художественных школ Петербурга и Москвы времен царизма» [35, с. 7].

Оценивая экспонаты и обнаруживая в них этнографические черты, Я. А. Тугендхольд характеризовал их резко отрицательно, фактически выводя этнографию за границы искусства, заявляя, что представленные этюды «сами по себе не плохи, но имеют тенденцию превратиться в этнографические олеографии, своего рода “школьные пособия”, будучи перенесены на большие холсты» [76]. Соглашаясь с поверхностностью этнографического подхода, Луначарский тем не менее полагал, что экспонаты выставки — «далеко не какая-нибудь холодная этнография», и, если бы уровень этнографической иллюстрации был так же высок, как уровень работ П. И. Котова или С. В. Рянгиной, «это попросту означало бы, что искусство, наконец, начинает занимать то место в школе, которое ему давно следовало-таки занять...» [49, с. 109]. (Ил. 2.)

Наряду с этнографией в фокусе внимания критиков оказалось еще одно явление, наделенное негативными коннотациями — экзотика. В представлении Тугендхольда «экзотика» являлась таким же маркером колониальной политики, как слова «туземцы» и «эксплуатация», и свидетельствовала о подчиненном положении национальных окраин — в то время как «народы СССР должны быть не экзотическими “туземцами”, но братски равноценными объектами художе-



2. Петр Котов. *На хлопковом заводе*. 1925
Холст, масло. 71,6 × 94,4
Новосибирский государственный художественный музей



3. Степан Карпов. *Кузнецы*. Самарканд. 1925
Холст, масло. 132 × 235,5
Государственная Третьяковская галерея

ственного восприятия» [76]. Обвиняя П. И. Котова в «этнографизме», а В. С. Пшеничкова в «слащавом экзотизме» [78, с. 168], Тугендхольд в то же время не подразумевал обращения к классическим образам ориентализма — свирепым воинам-туземцам и одалискам в гаремах. «Слащавая экзотика» в контексте его высказываний представляется, скорее, квинтэссенцией чрезмерного увлечения внешними, отличными от европейских реалиями.

В сопроводительных текстах к выставке картины художников ассоциации активно использовались для иллюстрации таких антитез, как «новое–старое», «продвинутое–отсталое», «город–деревня», «машинный–ручной труд» и т. п. В обсуждениях среднеазиатского раздела эти антитезы вписывались в более глобальное противопоставление «Восток — Запад», в котором клеймо «отсталости» приписывалось «старому Востоку», а все прогрессивное и передовое — Западу. Так, в «Кузнецах» С. М. Карпова (1925; ил. 3) критиковался «примитивный и кустарный способ труда» и отсталость «туземцев», один из которых «засунул себе в чалму ламповое стекло» [8]. Исключительно с социологических позиций рассматривалась «Узбечка» С. В. Рянгиной (1925): «как тяжело положение восточной женщины», «в какой темноте и рабстве держат женщин на Востоке» [8]. Как точно отметил Тугендхольд, для решения задачи «изучения края», поставленной перед членами АХРР, можно было подобрать разные методы — репортажа и художественного

претворения [76]. Мастера, представленные на выставке «Жизнь и быт народов СССР», в основном отдавали предпочтение первому методу. Преимущественно тематическое решение стоявших перед ними задач стало одной из ключевых претензий критиков. Представляется, что именно репортажный характер картин побуждал критиков и зрителей использовать их в качестве иллюстрации определенных социокультурных явлений (плачевное положение женщины на Востоке, устаревшие формы труда, тяжелые условия жизни и т. п.), о которых сами художники, делавшие «простые вырезки из жизни человека и окружающей его природы» [85], могли и не помышлять.

Если говорить о формальных задачах, стоявших перед участниками VIII выставки АХРР, то они, несомненно, были выполнены — художники привезли из творческих командировок огромное количество этюдов на бытовые и производственные сюжеты, которые полностью соответствовали тематическим разделам, заявленным организаторами. С учетом того, что выставку посетили свыше ста тысяч зрителей, а большинство из них — в составе организованных экскурсионных групп, задача просветить «население крупных центров республики, привыкшее мерить всю страну на свой масштаб», на предмет многообразия «форм жизни и труда» была успешно реализована [85].

Наиболее слабое место выставки — колоссальное число экспонатов и некритический подход к их отбору. Желание «раскачать движение ахрровцев до периферии, стянуть все концы в одно место, а потом уже разбираться в том, что из этого вышло» [31] привело к сумбурной организации экспозиции и неоднородности художественного качества представленных работ. Репортажный характер подавляющего большинства экспонированных картин никак не соотносился с первоначальным замыслом организаторов творческих командировок, предполагавших глубокое погружение художников в локальные культурные среды. В этом отношении, например, для Тугендхольда эталоном, к которому должны были стремиться и которого не достигли художники АХРР в создании образа национальных окраин, были произведения М. С. Сарьяна и П. В. Кузнецова [76].

Экспоненты выставки, вопреки возложенным на них ожиданиям, придерживались несколько отстраненной позиции сторонних наблюдателей, которые без особого интереса отнеслись не только к местным художественным силам регионов, но и к их традиционной культуре. Собственно отсюда стремление критиков и зрителей охарактеризовать

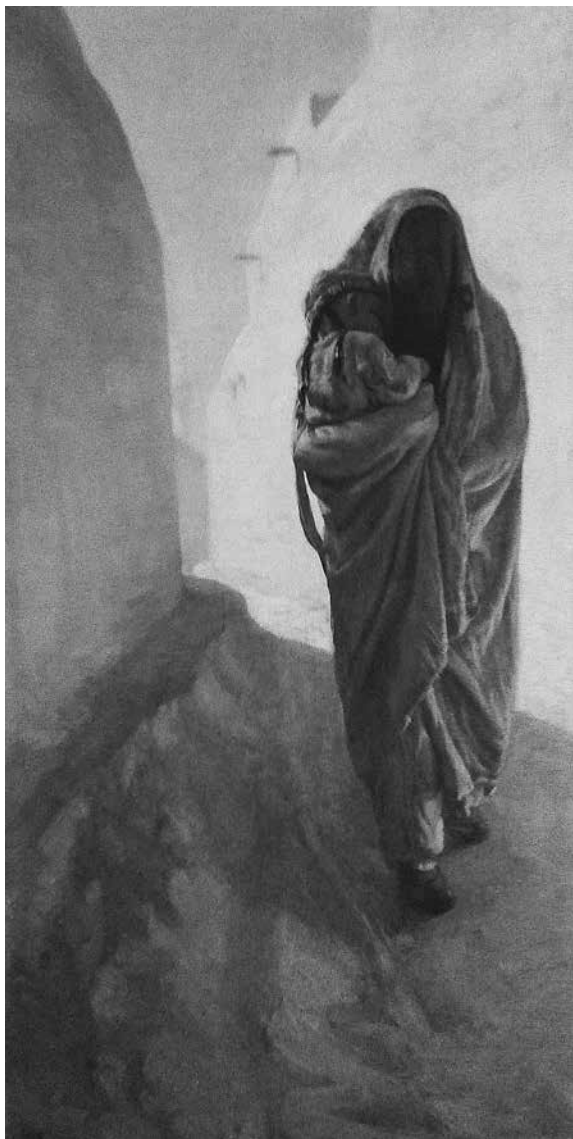
произведения, выставившиеся на VIII выставке АХРР, терминами «этнография» и «экзотика»³, поставить на них клеймо (причем далеко не всегда справедливо) поверхностных путевых заметок и краеведческих этюдов.

Выставка «Жизнь и быт народов СССР» оказалась своего рода спусковым механизмом, запустившим процесс формирования концепции национального искусства. Один из критиков писал: «Я понял бы идею выставки “Жизнь и быт народов СССР”, если бы экспонаты ее были действительно созданы руками этих народов и племен. Если бы Туркестан рассказал о себе своим языком, Кавказ своим, Крым, Украина, Белоруссия, Карелия, Урал, Сибирь, Дальний Восток своим, а что у них есть собственный изобразительный язык, свои художественные вкусы и традиции, этого отрицать никто не может. Как захватывающе интересна была бы такая выставка, как освежила и обогатила бы она нашу и научно-этнографическую, и художественную мысль!» [35, 7].

Озвученная мысль буквально витала в воздухе, а обсуждения VIII выставки АХРР в конечном итоге стали решающим аргументом в создании отдела по изучению искусства национальностей СССР при ГАХН в 1926 году⁴. Отдел должен был получить статус центрального

3 Начата Тугендхольдом и Луначарским дискуссия получила закономерное продолжение в 1930-е годы, однако риторика ее участников со временем приобретала все более неконструктивный характер. Значительную роль в публичных обсуждениях художественных проблем Средней Азии сыграл историк искусства Л. И. Ремпель. Обозначая позицию русской культуры как «внеациональной» и при этом являвшейся для национальных культур эталоном, он декларировал необходимость отхода от «великодержавного шовинизма», покровительствующего «экзотико-этнографическим и национально-романтическим буржуазным течениям в национальном искусстве» [65]. Таким образом, «этнография» и «экзотика» были приписаны им к инструментарию имперской политики и окончательно выведены за рамки художественной проблематики в идеологическую плоскость. Той же позиции придерживался А. И. Бас-сехес, напрямую связывавший «экзотику» советского Востока, «в которой художник видит только декоративную красочность, романтическую живописность», с модой на ориентализм, подобно «увлечению романтической красочностью Аравии во французском искусстве начала XIX века» [24]. «Этнография», «экзотика» и «романтизм» в презентации советского Востока были представлены им как совершенно враждебное для советской культуры явление.

4 В литературе 1920-х годов встречаются и другие названия: Сектор национального искусства; Отдел по изучению искусства народов СССР; Отдел изучения искусства народов СССР и др.



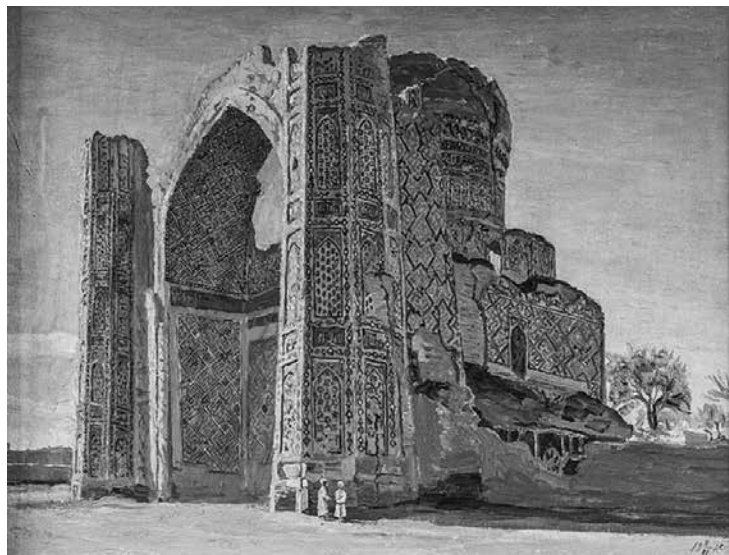
4. Серафима Рянгина. *Прошлое (Паранджа)*. 1926
Фанера, масло. 105,5 × 55,5
Государственный Русский музей

органа, «находящегося в курсе как конъюнктуры внутри страны, так и запросов заграницы» [77, с. 50]. Цель его деятельности заключалась в том, чтобы остановить вторжение европейского «духа стандартизированного единообразия» и вытеснение им «оригинальных, особенно ярких, из разных краев идущих форм искусства и быта» [48, с. 9]; в предоставлении возможности культурного самоопределения и отказе от установки, что «быть одетым и жить как плохой англичанин лучше, нежели как хороший китаец или перс» [48, с. 15]. «Интернациональное» интерпретировалось как явление, приводящее к «чрезвычайно резкому очертанию национальных физиономий», их взаимному интересу и объединению [48, с. 15]. Для того чтобы добиться такого результата, ГАХН предложила ориентироваться не на взгляд московских художников, конструировавших свой образ Востока, а черпать вдохновение в «национальных родниках», то есть обратиться непосредственно к творчеству коренных народов в национальных республиках и областях.

Несмотря на то что в 1927 году отдел находился еще в стадии формирования, его сотрудники уже приступили к практической реализации программных положений⁵, занялись установкой контактов с политическими, культурными и учебными заведениями, которые так или иначе были связаны с национальными художественными кадрами⁶. Помимо работы с организациями привлекались отдельные представители республик, в том числе учащаяся молодежь. Совместно с сотрудниками отдела они должны были решать следующие задачи: 1) изучение современного состояния искусства национальностей; 2) исследование традиций, под влиянием которых формировалось национальное искусство; 3) изучение этнических особенностей в их художественном выражении; 4) исследование социально-экономических условий, повлиявших на национальные культуры [44, с. 5–6]. Этот подход отражал провозглашенный отделом лозунг — «Изучение искусства национальностей должно быть делом самих национальностей» [59, с. 60].

5 В состав отдела вошли В. Л. Львов-Рогачевский, Ю. А. Самагин, работники по искусству национальностей В. М. Зуммер, М. Г. Сыркин, Н. Б. Бакланов, У. А. Боданинский, Ф. М. Эрнст и др.

6 Была налажена работа с Академией востоковедения, Академией материальной культуры, Комитетом по изучению народов Востока. Предполагалось установить контакты с молодежью Университета трудящихся Китая, учреждениями, изучающими Восток и Запад, а также обществом «Этномир», ставившим перед собой задачу взаимного ознакомления народов путем организации выставок.



5. Лев Бурэ. *Мечеть Биби-Ханым*. 1915
Холст, масло. 46 × 63,5
Государственный музей Востока,
Москва

В качестве предмета исследования ГАХН рассматривала не только художественное решение конкретных произведений искусства (то, что Тугендхольд именовал «статикой»), но и «динамику национального творчества — вскрытие его генезиса, его эволюции, его развития» [77, с. 49]. Для этого надлежало использовать формально-стилистический и социологический метод, «вскрывающий обусловленность этих форм данной объективной средой (климат, естественные ресурсы, бытовые условия, социальные группировки и т. д.)» [77, с. 48]. Изучение процесса отмирания традиционных декоративных мотивов, рожденных старыми условиями жизни, и замены их новыми, рожденными советскими реалиями, должно было привести к решению практической задачи применения образчиков традиционного быта в современной действительности⁷.

В той же связи на обсуждение была вынесена проблема примитива в искусстве национальных окраин. Перед его исследователями был поставлен ряд задач: 1) учет, собрание и изучение национального

искусства, исчезающего под нивелирующим влиянием городской культуры; 2) поиск способов использовать исчезающее искусство для нового художественного быта; 3) изучение взаимовлияний, лежащих в основе единства соседних или родственных национальностей; 4) поиск пути разрешения противоречия между культурами «отсталых» народностей и культурой современности.

Для осуществления этих задач предполагалось использовать археологический, формальный и социологический методы с учетом проделанной в этом направлении работы, поскольку уже в 1923 году ГАХН начала сравнительное изучение примитивного искусства и детского творчества на материале национальных культур. А. В. Бакушинский, занимавшийся этим вопросом, отстаивал возможность параллелей с детским творчеством, которое позволяло проводить неограниченное число экспериментов, проверочных наблюдений, а также «особо углубленно и остро поставить генезис художественной формы и осветить ряд темных сторон творческого процесса, связанных с первичной реализацией художественного образа в материале» [23, с. 39].

Теоретики ГАХН подчеркивали более выгодное положение советских исследователей перед зарубежными, так как «современная европейская культура представляет собою последнее звено органической цепи длительного исторического развития, предшествующие этапы которого не существуют реально в пережитках глубокого прошлого и могут быть реконструированы лишь силою художественного и научного воображения» [23, с. 39–40]. При этом культуры колониальных народов, за счет которых европейские специалисты пытались восполнить необходимый для исследований материал, ни генетически, ни исторически не были связаны с западной культурой. У советских исследователей, напротив, была возможность «наблюдать в реальном существовании все исторические этапы человеческих культур, начиная с культуры неолита, вплоть до изысканных и ярких явлений в области искусства, которые во многих отношениях находятся на подлинном уровне с Западом, иногда даже опережая его» [23, с. 40]. А. М. Авраамов

7 «Так, чудесные, столь бесконечно разнообразные розы (“гуль”) туркменских ковров могли распуститься только среди кибиток степных кочевий, под терпеливыми руками туркменских женщин-художниц. Сохранятся ли они в новых условиях жизни, при начавшемся раскрепощении восточной женщины, и как продолжить их цветение — вот один из типичных вопросов этого порядка, — вопросов, вовсе не “роковых”, а вполне разрешимых в свете здорового и благожелательного к ним подхода» [76, с. 50].

отмечал «неизведанные возможности в смысле преобразования и расширения канонизированной теперь в Европе музыкальной гаммы, которые кроются в примитивных формах музыкального творчества народов Востока» [59, с. 58]. Так, примитивное искусство воспринималось как источник новой художественной выразительности.

Антиколониальная риторика четко прослеживается в программных документах ГАХН, в которых советская национальная политика открыто противопоставлялась европейской:

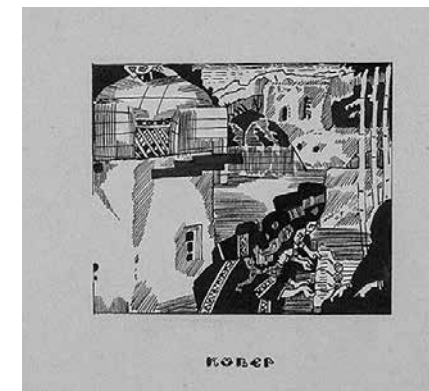
Стареющая цивилизация Европы, художественное бесплодие Америки побуждают современного человека Запада, страдающего от аналитической анемии и мучительности современного искусства, направлять свою неудовлетворенную жажду художественной радости к иным впечатлениям — к истокам искусства, к тем его формам, которые полны здоровья, силы, иногда даже грубой, которые покоряют непосредственностью творческого образа и его выявления. Это — жажда искусства юного, буйного, расточительного в своих формах и проявлениях, в своей органической связи с первоистоками жизни. Это — память старого мира о собственной молодости, о художественном детстве, столь богатом переживаниями тайны и очарованием безудержных дерзаний [23, с. 37–38].

Таким образом, интерес европейцев к культуре и искусству национальных окраин представлялся теоретикам ГАХН своего рода компенсаторным механизмом, позволявшим восполнить впечатления и эмоции, недоступные «дряхлеющей Европе». На этом контрасте многообразные восточные корни и, в целом, национальное разнообразие советской культуры, обладавшей «огромным запасом художественно-декоративных традиций, унаследованных, отчасти, с Запада, главным же образом, с Востока (из Византии, Персии и Китая)», давало «тот яркий и сочный отпечаток, который отличает его от искусства современной Европы» [77, с. 44].

Перечисленные выше рассуждения приводили не только к убежденности в особой роли Советского Союза в деле изучения и поддержки национальных культур (что, в сущности, имело политическое и идеологическое значение), но и открывали возможности для освоения новых экономических рынков (несмотря на антиколониальную риторику, в этом можно увидеть вполне прагматичный колониаль-



6. Рувим Мазель. *Вокруг ковра туркмен*. Лист из альбома. 1925
Бумага, перо, тушь. 14 × 17
Государственный музей Востока,
Москва



7. Рувим Мазель. *Вокруг ковра туркмен*. Лист из альбома. 1925
Бумага, перо, тушь. 14 × 17
Государственный музей Востока,
Москва

ный подход). Участие в Международной выставке современного декоративного и промышленного искусства в Париже (1925) продемонстрировало, что «золотошвейные изделия Крыма и Казани, шелка Азербайджана, ковровые изделия Средней Азии или меховые вещи Севера» могли бы иметь невероятный успех, если бы «по своим формам носили менее этнографический отпечаток, были более приспособлены к современному обиходу», а яркие и своеобразные элементы национальной одежды могли «породить целую новую мировую “моду”, которая не раз уже питалась русскими источниками!» [77, с. 51–52].

Результатом этих размышлений стала постановка практических задач, лежащих в сфере торговли и экономики. За образцовый пример была взята деятельность европейских государств, для которых изучение культуры колониальных стран с учетом психики потребителей приравнивалось к овладению рынками, а научно-исследовательские задачи, отвлеченные на первый взгляд от узко утилитарных целей, воспринималась как «орудие разведок, защитно-наступательное средство в конкуренции фирм»: «Так возникают оборудованные не только по последнему слову техники, но и снабженные кадрами искусствоведов, этнологов и других исследователей, коммерческие предприятия, изготовляющие в Европе товар, который вполне удовлетворяет своими

традиционными формами всяческим — материальным и духовным — запросам каких-нибудь туземцев Полинезии, народов центральной Африки» [23, с. 38]. Реализация подобного в Советском Союзе требовала большой подготовительной работы.

Повседневная деятельность отдела по изучению искусства национальностей СССР заключалась в проведении заседаний организационно-распорядительного характера, разработке специальных анкет для выяснения положения искусства на местах, организации национальных вечеров⁸, подготовке научно-исследовательских докладов⁹. Центральным событием в жизни отдела стала выставка «Искусство народов СССР», открытая в 1927 году¹⁰. Стремясь привлечь как можно больше участников, выставочный комитет рассылал воззвания по всем республикам и областям, призывая отбирать экспонаты для будущей выставки. На местах были организованы комиссии или комитеты содействия выставке, привлекавшие к ее подготовке музеи, краеведческие общества, художников и энтузиастов. Для координации их действий, разъяснений и инструктирования по задачам выставки, а также для руководства по подбору экспонатов некоторые члены выставочного комитета были отправлены в длительные командировки. В свою очередь для развертывания выставки в Москву приехали представители национальных художественных школ¹¹.

Принимались архитектурные проекты и театральные макеты, произведения скульптуры, живописи и графики, фотографии и предметы

- 8 «Музыка народов СССР» (4 февраля 1927); «Кавказские народные сказатели и певцы» (4 марта 1927); «Чувашское искусство» (17 марта 1927); «Памяти Шевченко» (19 апреля 1927); вечер, посвященный музыкальному творчеству Армении и Азербайджана (10 ноября 1927); вечер, посвященный Белорусскому искусству (14 ноября 1927); вечер «Северных былин», организованный совместно с Фольклорной подсекцией (26 ноября 1927); вечер Грузии (27 ноября 1927); вечер абхазской музыки (10 декабря 1927).
- 9 «Туркменская музыка» В. Беляева (20 января 1927) совместно с Пленумом музыкальной секции; «Мордовские свадебные причитания» Абузова (7 марта 1927) совместно с Фольклорной подсекцией; «Искусство Азербайджана» В. М. Зуммера (27 января 1927) совместно с НПЧ; «Украинско-белорусская литература как предмет научного изучения» П. А. Расторгуева (16 февраля 1927) совместно с литературной секцией; «Художественная культура Грузии» т. Дудучавы (29 ноября 1927).
- 10 В комитет по подготовке выставки вошли П. С. Коган (председатель), Б. М. Соколов (зам. председателя), Я. А. Тугендхольд (зам. художественной частью), В. Л. Львов-Рогачевский, Е. И. Прибыльская и др.
- 11 Командированные правительствами республик от Узбекистана — В. К. Розвадовский; от Грузии — Ладо Гудиашвили, от Азербайджана — М. А. Фабри, от Армении — Р. Г. Драмлян, директор Эриванского государственного музея; от Белоруссии — художники А. Г. Кастелянский и М. М. Филиппович.

кустарной промышленности, художественная литература. В организации выставки участвовал Отдел музыкального творчества ГАХН, что позволило не только экспонировать музыкальные инструменты, нотные записи, таблицы и диаграммы, но и привлечь исполнителей национальной музыки. К открытию выставки были устроены шествия и митинги национальных организаций с оркестрами. В одном из московских кинотеатров должны были состояться выступления артистов, музыкантов и песенников [26; 30]. Перед организаторами выставки стояла грандиозная задача собрать в едином пространстве и продемонстрировать все виды национальных искусств, созданных профессиональными художниками, учащимися художественных школ и самодеятельными мастерами. При отборе работ жюри не всегда руководствовалось высоким качеством произведений, предоставляя возможность молодым дарованиям показать свои достижения. Так что выставка неизбежно должна была производить довольно пестрое впечатление. Именно большой приток экспонатов вынудил организаторов разделить выставку на три части, которые показывались в отдельных помещениях. Это противоречило не только предусмотренному ранее плану и смете, но и разрушало идею синтеза искусств, заложенную в концепции выставки¹².

Отдел изобразительного искусства в здании ВХУТЕИНа был разделен на два крыла, отмеченные, «с одной стороны, знаком Востока (живопись Средней Азии, Армении, Грузии), а с другой — знаком Запада (Белоруссия, Украина)» [74, с. 49]. Экспозиция систематизировалась по видам искусства: живопись, графика и театральные разделы были представлены масштабно, в то время как скульптура являла собой «область сумеречного покоя национальных искусств» [80, с. 26]. Стоявшая перед организаторами задача продемонстрировать произведения

- 12 Отдел народного творчества и художественной промышленности был размещен в Центральном музее народоведения (здание Нескучного дворца) в одном из залов площадью около 2 000 кв. м. Его художественное оформление было поручено И. И. Нивинскому, В. И. Мухиной и Е. И. Прибыльской. Отделы изобразительного искусства, театра, кино и детского творчества были размещены в выставочном помещении ВХУТЕИНа (Мясницкая, 21), оформленном по эскизам И. М. Рабиновича при непосредственном руководстве Я. А. Тугендхольда. Отдел художественной литературы национальностей, объединенный с Выставкой советской литературы за 10 лет, разместился в «Доме Герцена» (Тверской бульвар, 25). В общей сложности выставка состояла из одиннадцати разделов — кустарное творчество и промышленность города и деревни (I и II), изобразительное искусство и архитектура (III и IV), самодеятельное искусство в школе (V), художественная литература и фольклор (VI), печатное дело (VII), музыкальное искусство (VIII), театральное искусство (IX), киноискусство (X), искусство фотографии (XI).

выдающихся художников-националов, прославивших свои республики, оказалась решена лишь отчасти. Наиболее ярко в этом отношении была показана Грузия (Нико Пиросманашвили, Ладо Гудиашвили и др.), в то время как среднеазиатские республики были представлены преимущественно приезжими художниками, связавшими свою творческую судьбу с советским Востоком (Л. Л. Бурэ, А. В. Николаев (Усто Мумин), Р. М. Мазель и др.). Анализируя произведения, критики и искусствоведы отошли от обсуждения экзотики и этнографии, проявив интерес к проблемам искусства примитива. Однако дискуссия, начатая на VIII выставке АХРР, вновь разгорелась в связи с другой частью выставки — отделом народного творчества и художественной промышленности. Подчеркивалось его сходство с дореволюционными промышленными выставками в отношении декоративности и сумбурности в организации пространства: наряду с лавками с «красными» товарами экспонировалась летняя кибитка середняка в шелках и коврах «и всякие прочие «очарования» в плане экзотики» [20]. Так что судить о состоянии современных промыслов было весьма затруднительно и критики опасались, что, несмотря на интенсивные изменения в жизни национальных окраин, «власть традиционных навыков и приемов может подавить в массе кустарных изделий ростки нового» [21]. Именно этот раздел лег в основу специализированного кабинета при отделе национальностей ГАХН (художественные образцы, кустарные изделия и т. п.).

Лозунг выставки «взаимное ознакомление и познание народов СССР» [58, с. 48] был в полной мере реализован, так как представление о художественных достижениях национальных республик получили не только московские художники и зрители, «но и сами народности, перебивавшие на выставке, имели возможность увидеть и проследить все особенности в творчестве своих соседей и это знакомство несомненно явилось толчком к их дальнейшему развитию и усовершенствованию» [58, с. 51]. Тугендхольд оценивал выставку как «первый смотр художников СССР», на котором представлено не только кустарное творчество, но и изобразительное профессиональное искусство¹³. Он отмечал, что «будучи подлинной демонстрацией национального творчества, глубоко связанного с данным краем (то, чего не было на выставке «Жизнь и быт народов СССР»), она вскрывает перед нами неизвестные нам национальные родники» [75]. Эти «родники» можно трактовать не только как отсылку к народному искусству, составлявшему традиционный быт различных национальностей, населявших Советский



8. Бяшим Нурали. *Праздник* 1923. Холст, масло
Музей изобразительного искусства Туркменистана
Воспр. в кн.:
Е. В. Журавлева,
В. Н. Чепелев. *Искусство советской Туркмении*.
М.–Л., 1934



9. Михаил Филиппович. *Плотина*. 1931
Холст, масло. 68 × 90
Таганрогский художественный музей

Союз (кустарному творчеству был посвящен внушительный раздел выставки), но как напоминание о необходимости поиска и поддержки талантов из народа, даже в самых отдаленных уголках страны. Национальные кадры должны были пополнить как ряды профессиональных мастеров, так и художников-самоучек, активно продвигавших образ нового советского человека, строившего социалистическое будущее. Эта тенденция по выявлению «художников-самородков» из народной среды представляется чрезвычайно значимой в контексте отношений, выстраиваемых между центром и окраинами. Традиционная культура

13 На выставке были представлены белорусское объединение художников, общество грузинских художников, общество армянских художников, общество художников «Новая Сибирь», общество художников Урала, дальневосточное общество художников (Хабаровск), художники Чувашии, Татарской Республики, Азербайджана, Туркменистана, Башкирии и т. п. На выставке была показана работа Киевского художественного института, Тифлисской академии, Врубелевского художественного техникума (Омск), сталинградских курсов и т. д.

народов, населявших Советский Союз, была, возможно впервые, объявлена не менее значимой, чем европейская. Именно искусство «националов» воспринималось советскими критиками и теоретиками как основа построения локальных школ станковой живописи. Во многом благодаря деятельности ГАХН, поиски «национальных родников» вылились в целый ряд выставочных проектов, посвященных искусству советских окраин — олимпиады и декады национальных искусств, отчетные и республиканские выставки и др.

Программа национального сектора объединения «Октябрь» известна по публикациям в сборниках «Классовая борьба на фронте пространственных искусств» и «Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств» (оба — 1931). Представители сектора, образованного в 1928 году, выступали как оппоненты АХР и ГАХН, занимая крайне идеологизированную позицию по национальному вопросу в изобразительном искусстве. Теоретические установки сектора существенно отличались от заявленных ГАХН. Целью его деятельности объявлялось развитие индустриальной классовой культуры и искусства в национальных республиках. В задачи сектора входило «определение путей и методов втягивания искусства национальностей в русло общепролетарского искусства на основе учета различных стадий культурно-экономического развития национальностей» [33, с. 144]. При этом предполагалось из массы национальных художественных объединений выделить те, в которых как социальная группа доминирует пролетариат и, по возможности, организовать национальные объединения пролетарских художников. Национальный сектор должен был оказывать поддержку молодым кадрам на местах, особенно работавшим в области художественного оформления быта и «могущим противопоставить новые вещи ходячим образцам старой национальной культуры (кинжалам, коврам, поясам, кувшинам и т. п.)» [33, с. 148].

Процесс формирования пролетарского искусства в национальных республиках идеологи «Октября» тоже видели иначе, чем их оппоненты. С одной стороны, они не могли не признавать роль традиционных культур в формировании советских национальных школ. С другой, такие предметы национального быта, как кумганы, пояса, газыри, холодное оружие, молитвенные коврики и т. п., классифицировались

ими как «продукты сословного строя», которые «укоренились в сознании культурно отсталых масс трудящихся Востока» и «становятся препятствием к их культурному развитию, пагубно отражаясь на их хозяйственном положении» [53, с. 18]. Призывая разделять традиционные виды национального искусства по классовому принципу на крестьянское, пролетарское или буржуазное, «Октябрь» фактически отвергал идею национального искусства как единого целого: «разговоры о национальной культуре, которой нигде не было и нет, являются не чем иным, как прикрытием антисоветских идей (идей национального единства, панисламизма, пантюркизма и т. п.)» [53, с. 18].

Из данной установки логически следовало повышенное внимание к отбору традиционных произведений, которые можно было бы использовать при построении нового советского быта, не опасаясь обвинений в контрреволюционной деятельности (именно так в духе своего времени «Октябрь» устранял конкурентов). В результате целые виды и формы изобразительного искусства, связанные с так называемыми бывшими эксплуататорами, должны были быть отвергнуты — не только «старорежимные» образы, но и художественные приемы, использованные при их создании, не могли стать частью эстетики национального пролетарского искусства. В этой связи критике было подвергнуто кустарное производство. Продукция кустарей-националов характеризовалась «Октябрем» как вульгарное, не осмысленное критически повторение дореволюционных стандартов. Отмечалась насущная необходимость в появлении советских художников-специалистов, которые могли бы возглавить работу на местах. Подобные претензии к кустарному делу можно назвать обоснованными лишь отчасти, хотя в целом «Октябрь» оказался оторванным от реальности. В объединении не учитывали (а возможно и не имели представления), что уже со второй половины 1920-х годов в национальных республиках повсеместно создавались экспериментальные мастерские, где собирались и исследовались произведения традиционного искусства. Переосмысляя их, профессиональные художники создавали предметы нового быта, попутно обучая коренное население старинным и новым техникам производства. Своими заявлениями «Октябрь» фактически перечеркивал труд этих мастерских, а также работу многочисленных комиссий по охране памятников старины и искусства, деятельность музейных работников и этнографов в отношении оценки культурного наследия: «...в борьбу, происходящую вокруг этого вопроса, до сих пор не втянута масса; он предоставлен

разрешению кучки специалистов, между тем как общественную оценку художественно-культурных ценностей каждой народности должна произвести сама масса» [53, с. 18].

Помимо отношения к традиционным культурам и выявления в их среде той основы, на которой должно было формироваться искусство советского Востока, в национальном секторе «Октября» рассматривалась проблема восприятия и репрезентации локальных культур художниками, принадлежащими европейской школе. В этой связи сектором выявлялось несколько идеологических форм, которых, на его взгляд, придерживались различные объединения и организации от художественных группировок до киностудий в Советском Союзе: 1) подход к национальному искусству с этнографической точки зрения, без учета его социально-классовой сущности, «противопоставление национального искусства <...> русскому искусству, как низшей формы высшей форме искусства» [33, с. 146] (под «русским искусством» подразумевалось прежде всего профессиональное искусство «культурно-развитых» народностей); 2) оценка национальной культуры как культуры экзотической, нежелание считаться с искусством национальностей; 3) оценка русского искусства как наивысшей формы искусства и попытки приобщить к нему нацменьшинства; 4) призывы к тому, чтобы нацменьшинства прошли все этапы развития, которые прошли «культурно-развитые» народности или же, напротив, к поднятию национальной культуры.

В этой несколько сумбурной классификации идеологи «Октября» в попытке структурировать подходы к национальному вопросу фактически выделяют две основные тенденции: «обособление национальностей от общепролетарского искусства» [33, с. 147] (ведет к национализму) и отрицание национальных культур, ведущее к «закреплению господства великорусской национальности» [33, с. 147]. Эти две крайности, между которыми приходилось балансировать советским художникам, не раз отмечались в документах 1920–1930-х годов и, по сути, являлись грозным политическим оружием, направленным как против неугодных мастеров, так и целых группировок.

К представителям первой «этнографической» категории «Октябрем» были отнесены ГАХН, ВОАПП (Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей), Советская филармония (СОФИЛ), Ленинградская и Московская консерватории и др., что было связано как с научной деятельностью ГАХН, так и с практической деятельностью перечисленных организаций — многочисленными национальными ве-

черами, концертами и встречами, выставкой «Искусство народов СССР», Олимпиадой национального искусства (1930). Обращаясь, по крайней мере, к деятельности ГАХН, нельзя не отметить абсурдность подобных обвинений — и теоретические установки академии, и ее практическая работа были направлены в первую очередь на поддержку, изучение и популяризацию национального искусства и никогда не имели цели противопоставлять его русскому (шире — искусству «культурно-развитых» народностей).

Ко второй «экзотической» категории, которая, по сути, уточняет первую, «Октябрь» отнес Совкино, Востоккино, Госкинопром Грузии, все художественные организации, за исключением АХР. В оценке первой и второй категорий риторика идеологов «Октября» основывалась на терминологическом аппарате, сформированном еще в ходе обсуждений выставки «Жизнь и быт народов СССР» (игнорирование национальной культуры, ее экзотическое восприятие в совокупности с этнографическим подходом). Однако ничего принципиально нового в сравнении с этой дискуссией второй половины 1920-х годов привнесено не было.

К третьему типу организаций, стремящихся приобщить нацменьшинства к русскому искусству (этот пункт также уточняет первую выделенную «Октябрем» категорию), была отнесена АХР, выбравшая в качестве эталона русскую дореволюционную живопись и требовавшая, чтобы национальные республики ориентировались именно на нее «через пассивное отображение национального быта» [33, с. 146].

И наконец, к четвертой категории было причислено Общество развития искусств горских народов Северного Кавказа, призывавшее к поднятию национальной культуры. При этом не было дано примера организаций, которые отстаивали необходимость пройти все этапы в развитии искусства «культурно развитых народностей».

Опираясь на созданную классификацию, «Октябрь» очертил собственную позицию, направленную против идеализации старых художественных форм, «русификации» национальных художников (это положение касалось представителей нацменьшинств, обучавшихся в художественных учебных заведениях), «поглощения «общенациональными» задачами пролетарских и крестьянских особенностей и элементов национального искусства» [33, с. 147].

Его главным тезисом была установка на унификацию, возможно, с незначительным национально-составляющей, но с обязательной ориентацией на социальный компонент, поскольку главными

представителями национальных школ должны были стать пролетарии. То есть интернациональное искусство в представлении объединения фактически должно было стереть «очертания национальных физиономий», оставив от них лишь слабую тень. Принципиально важно, что эта нивелировка должна была происходить не под влиянием европейской художественной традиции, но под воздействием пролетарской культуры, фактически вырастая из утилитарной необходимости окружить советского человека предметами быта и произведениями искусства, которые отражали бы идеологию пролетариата. Симптоматично, что размышления отдельных членов АХР оказались созвучны этой позиции «Октября». В частности, М. М. Филиппович писал: «Старый Самарканд — это “история”, памятники искусства, это все то, что уходит и должно уйти. Это вообще все то, за чем гонялся и для чего ездил на Восток в старое время буржуазный художник, пассивно отображая всех этих *аллахоподобных типов*, художник, увлеченный пассивно-созерцательной красотой этих *заплесневевших форм*, линий и цветов; это вообще все то, что находится в надежных заботливых руках Отд. Охраны памятников старины и искусства при Наркомпросе. Это, наконец, *все то, чем не должен увлекаться наш советский молодой художник*, но все то, что вообще стоит посмотреть» [79]. Близкую позицию занимал П. Д. Покаржевский, отправленный в творческую командировку в Среднюю Азию: его «не тянуло к этнографическим рублищам», он призывал изображать новых людей советского Востока в новых «гигиеничных платьях», а не национальных костюмах, и полагал, что «когда художники изображают националку за станком, тоскуют по экзотике, они забывают, что это и есть экзотика, экзотика, которая воспринимается даже самими националами» [64]. Однако призывы Покаржевского к отказу от национальной специфики не соответствовали его собственным работам, в которых преобладали этнографические черты. (Ил. 10–11.)

Подводя итог, отметим, что позиции АХРР, ГАХН и объединения «Октябрь» в некоторых аспектах пересекались и дополняли друг друга. Это касалось представлений об этнографии и экзотике, отношения к колониальной риторике и неприемлемости подобного подхода для советских художников. При этом сами термины «этнография» и «экзотика», активно обсуждаемые на выставке «Жизнь и быт народов



10. Петр Покаржевский. *Киргизка в свадебном наряде*. 1928
Холст, масло. 90 × 72
Государственная Третьяковская галерея



11. Петр Покаржевский. *Узбечка-колхозница*. 1935
Бумага, цветной карандаш.
41,8 × 29,2
Государственный центральный музей современной истории России

СССР», постепенно теряли содержательное наполнение и превращались в инструмент идеологической борьбы, что очевидно уже в программе национального сектора «Октябрь».

Вклад АХРР в формирование концепции национального искусства представляется скорее практическим, чем теоретически обоснованным. Организованная ассоциацией выставка «Жизнь и быт народов СССР» запустила череду дискуссий, подтолкнув ГАХН к окончательному формированию собственной позиции по национальному вопросу. В год проведения выставки академией был сформирован отдел по изучению искусства национальностей СССР. В противовес АХРР теоретики ГАХН настаивали на том, что образ национальных окраин должны формировать не столько приезжие художники (критика VIII выставки АХРР), сколько сами националы. Именно интерес к «национальным

родникам» (по меткому выражению Тугендхольда) стал лейтмотивом выставки «Искусство народов СССР», призванной показать национальные окраины не с точки зрения московских художников, а с позиций нацменьшинств.

В поисках «национальных родников» теоретики ГАХН обратились в первую очередь к Востоку с его колоссальными человеческими ресурсами и не реализованным из-за колониальной политики потенциалом. «Восток, шедший на смену Западу» воспринимался как стихия обновления, а влияние европейской культуры на восточную, напротив, оценивалось как негативное: «Нивелирующее великодержавное дыхание метрополии там угрожает даже художественной своеобразности колониальных народов, все более обезличиваемых разными культуртрегерами и... комивояжерами» [77, с. 44]. Исключительность советского Востока, его независимость от «буржуазной» культуры и несхожесть с восточными колониями Европы, должна была подтверждаться в том числе расцветом национальных художественных школ.

В сопоставлении с научно-исследовательскими и практически заданными отделом по изучению национальных искусств ГАХН, национальный сектор «Октября» производит впечатление довольно агрессивной претензии на абсолютное лидерство объединения в национальном вопросе. При том что, в отличие от АХРР и ГАХН, национальному сектору «Октября» так и не удалось реализовать свои теоретические установки на практике. Выставка объединения, проходившая в 1930 году в Москве, никак не отразила деятельность его национального сектора. Исключением стали киргизские работы С. А. Чуйкова. Однако в отсутствие продуманного показа национального искусства они затерялись среди других экспонатов.

Камнем преткновения ГАХН и «Октября» стала сама идея национального искусства, которое в представлении последнего подменяло собой подлинное советское, прикрываясь «фиговым листом бытового спецификама, культурной отсталости, отсутствия промышленного пролетариата» [53, с. 17]. Глобальная унификация, к которой призывал «Октябрь», неизбежно вступала в конфронтацию с взвешенной позицией ГАХН, стремившейся выявить и подчеркнуть этническое разнообразие, открыто выступавшей против «универсального художественного “эсперанто”» [77, с. 46]. Считая «машинный урбанизм» одним из источников пролетарского искусства, теоретики ГАХН тем не менее подчеркивали, что установка на технический прогресс должна непре-

менно сочетаться с краевым своеобразием, поскольку только так можно достичь «желанного синтеза общечеловеческого с национальным, машинного с творческим, Запада с Востоком» [77, с. 47]. Более того, именно национальное искусство должно было помочь пролетариату в борьбе с «обмельчанием, с однообразием фабричной жизни, с оторванностью быта от главного источника всего красивого и близкого природе» [48, с. 17–18], с обезличиванием и обезличиванием [48, с. 19].

Установка национального сектора «Октября» на классификацию традиционного искусства в соответствии с социальным положением его заказчиков вызвала наибольшую критику. Призыв к отбору образчиков для нового советского быта исключительно из тех предметов, которые предназначались для крестьян и рабочих, по здравому размышлению, лишал новое национальное искусство львиной доли замечательных памятников, таких как персидская миниатюра или изразцы, украшавшие мечети и медресе, а потому чуждые советскому человеку. В ответ на критику «Октябрь» отказался от наиболее резких суждений о культурном наследии, но продолжал настаивать на избирательном и критическом отношении к источникам, их «классовой творческой переработке» [55, с. 3].

Деятельность АХРР, ГАХН и «Октября» на национальном фронте придала значительно большую структурированность ответам на вопросы, которые поднимались еще в начале 1920-х годов: какой должна быть репрезентация национальных окраин, кто и по каким принципам должен ее осуществлять, как следует относиться к культурному наследию нацменьшинств? Их деятельность стала своего рода иллюстрацией убеждения, укрепившегося в этот период времени: «раньше “великодержавный центр” едва терпел “национальный колорит” местного творчества, теперь, с превращением бывших “окраин” в братские республики, федерация в целом заинтересована в наибольшем расцвете местной народной культуры» [73]. Результатом оживленных споров АХРР, ГАХН и «Октября» стало значительное количество национальных проектов по всей стране и, что характерно, в Москве, реализованных уже в 1930-е годы (национальные олимпиады и декады, республиканские выставки, смотр национального искусства и кинематографические показы). В этих проектах продолжала развиваться концепция национального искусства, сформулированная в предыдущем десятилетии.

Библиография**Источники**

1. Изучение искусства народов СССР. Рукопись неустановленного лица. 1927. РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3188. Л. 1.
2. Автобиография П. И. Котова. РГАЛИ. Ф. 2033. Ед. хр. 19. Оп. 1. Л. 6
3. Заявления художников о направлении в творческие командировки для подготовки работ к VIII выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР». 1925. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 2.
4. Книга отзывов зрителей о VIII выставке АХРР. Часть I. 1926. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 13.
5. Книга отзывов зрителей о VIII выставке АХРР. Часть II. 1926. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 18.
6. Книга отзывов зрителей о VIII выставке АХРР. Часть III. 1926. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 17.
7. Книга отзывов посетителей выставки «Искусство народов СССР», организованной академией. 13 ноября 1927 — 15 февраля 1928. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 117. 8 л.
8. Материалы деятельности, каталоги, путеводитель по VIII выставке АХРР. РГАЛИ. Ф. 2650. Оп. 2. Ед. хр. 238. Л. 64.
9. Материалы по VIII выставке АХРР. ОР ГТГ. Ф. 99. Ед. хр. 33.
10. Опросный лист В. А. Апостоли о ходе подготовки к VIII выставке АХРР. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 142.
11. Опросный лист В. С. Пшеничникова о ходе подготовки к VIII выставке АХРР. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 57.
12. Опросный лист И. Д. Чашникова о ходе подготовки к VIII выставке АХРР. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 73.
13. Самарин Ю. А. Отдел по изучению искусства народов СССР. РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3362. Л. 1.
14. Стенограммы заседаний президиума выставочного комитета жюри VIII выставки «Жизнь и быт народов СССР», тиражной и конкурсной комиссии АХРР. РГАЛИ. Ф. 2650. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 3, 13.
15. Устав Всероссийской федерации объединений работников пространственных искусств. План работы объединения «Октябрь» и др. объединений и обществ. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 449. 55 л.
16. Фотографии VIII выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР». РГАЛИ. Ф. 2368. Оп. 2. Ед. хр. 263. 26 л.

Литература

17. 8 выставка картин и скульптуры АХРР // Правда. 1926. № 14 (3243). 17 января. С. 3.
18. VIII Выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (Стенограмма приветственных речей т. А. В. Луначарского, П. С. Когана и др. на торжественном открытии Выставки 3-го мая 1926 г.). М.: Издательство Ассоциации художников революционной России, 1926.
19. VIII выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» // Рабочая газета. 1926. № 100 (1242). 1 мая. С. 5.
20. Аранович Д. Искусство народов СССР // Красная панорама. 1927. № 49. С. 11.
21. Аркин Д. Смотр народного искусства (На юбилейной выставке «Искусство народов СССР») // Известия ЦИК СССР. 1927. № 266 (3200). 20 ноября. С. 5.
22. Ассоциация художников революции. Выставка «Жизнь и быт народов СССР». Справочник-каталог [А. М. Скворцов]. М.: [б. и.], 1926.
23. Бакушинский А. В. Художественная культура национальностей СССР и примитивное искусство. Задачи и методы изучения // Искусство народов СССР. Государственная Академия художественных наук. Вып. 1. М.: ГАХН, 1927. С. 37–42.
24. Бассехес А. Художественный салон или «Выставка молодежи» (выставка молодых художников кооператива «Художник») // Советское искусство. 1931. № 31 (103). 18 июня. С. 2.
25. Вайсфельд И. На путях к пролетарскому изоискусству (О выставке «Октябрь») // Вечерняя Москва. 1930. № 148 (1962). 28 июня. С. 3.
26. Всесоюзная юбилейная выставка искусств национальностей // Известия ЦИК СССР. 1927. № 213 (3147). 17 сентября. С. 4.
27. Выставка «Жизнь и быт народов СССР» // Известия ЦИК СССР. 1926. № 201 (2534). 2 сентября. С. 5.
28. Выставка АХРР // Огонек. 1926. № 22 (166). С. 11.
29. Выставка искусства народностей СССР // Известия ЦИК СССР. 1927. № 247 (3181). 27 октября. С. 3.
30. Выставка искусства национальностей СССР // Известия ЦИК СССР. 1927. № 194 (3128). 26 августа. С. 4.
31. Городецкий С. Праздник АХРР'а // Вечерняя Москва. 1926. № 102 (710). 6 мая. С. 3.
32. Григорьев А. К открытию VIII выставки АХРР // Вестник работников искусств. 1926. № 6. С. 4–5.

33. Декларация национального сектора объединения «Октябрь» (1929) // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сб. статей объединения «Октябрь» / Под ред. П. И. Новицкого. М.–Л.: Огиз–Изогиз, 1931. С. 143–148.
34. Демонстрация братского единения народов в СССР // Рабочая газета. 1926. № 100 (1242). 1 мая. С. 5.
35. Денисов Вл. Дискуссия об АХРР // Жизнь искусства. 1926. № 38. С. 6–7.
36. Д. Ф. Те, которых мы не знали (К выставке «Искусство народов СССР») // Известия ЦИК СССР. 1927. № 262 (3196). 16 ноября. С. 5.
37. Жизнь и быт народов СССР // Известия ЦИК СССР. 1926. № 88 (2719). 17 апреля. С. 6.
38. Закрытие 8-й выставки АХРР // Известия ЦИК СССР. 1926. № 180 (2811). 8 августа. С. 6.
39. Инструкция для экспонентов юбилейной выставки «Искусство национальностей СССР», устраиваемой в Москве к 10-летию Октября // Советское искусство. 1927. № 3. С. 72–74.
40. Искусство в массы. Заговор молчания вокруг картины // Рабочая газета. 1926. № 100 (1242). 1 мая. С. 5.
41. Искусство народов СССР. Сб. статей и материалов. М.–Л.: Государственное издательство, 1930.
42. К открытию VIII выставки АХРР // Известия ЦИК СССР. 1926. № 81 (2712). 9 апреля. С. 5.
43. Коган П. С. Искусство народов СССР. К выставке в дни Октябрьских торжеств // Советское искусство. 1927. № 5. С. 99–108.
44. Коган П. С. Очередная задача Академии // Искусство народов СССР. Государственная Академия художественных наук. Вып. 1. М.: ГАХН, 1927. С. 5–8.
45. Коннов Ф., Цирельсон Я. Выставка «Октябрь» // Искусство в массы. 1930. № 7 (15). С. 9–16.
46. Луначарский А. К изучению народностей СССР // Известия ЦИК СССР. 1926. № 280 (2911). 3 декабря. С. 5.
47. Луначарский А. По выставкам // Известия ЦИК СССР. 1926. № 117 (2748). 23 мая. С. 3.
48. Луначарский А. В. Художественное творчество национальностей СССР // Искусство народов СССР. Государственная Академия художественных наук. Вып. 1. М.: ГАХН, 1927. С. 9–24.

49. Луначарский А. В. Об искусстве. Русское советское искусство. Т. 2. М.: Искусство, 1982.
50. Михайлов А. Контрабанда в «Изофронте». О сборнике объединения «Октябрь» — «Изофронт» // Советское искусство. 1932. № 4 (142). 20 января. С. 2.
51. На выставке АХРР // Известия ЦИК СССР. 1926. № 106 (2737). 11 мая. С. 5.
52. На выставке АХРР // Рабочая газета. 1926. № 103 (1245). 7 мая. С. 7; № 106 (1248). 11 мая. С. 7; № 108 (1250). 13 мая. С. 7; № 109 (1251). 14 мая. С. 7; № 111 (1253). 16 мая. С. 7; № 112 (1254). 18 мая. С. 7; № 116 (1258). 24 мая. С. 7; № 133 (1275). 12 июня. С. 7.
53. «Октябрь». Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств. М.: Изогиз, 1931.
54. «Октябрь». Новое объединение художественного труда в Москве. Декларация // Современная архитектура. 1928. № 3. С. 73–74.
55. Октябрь признает свои ошибки. Заявление в бюро фракции ВКП(б) РАПХ // За пролетарское искусство. 1931. № 11–12. С. 3–4.
56. Осипова А. Найден ли мост к производству. Первая выставка «Октябрь» // Рабочий и искусство. 1930. № 34. 20 июня. С. 3.
57. Отдел изучения искусства народов СССР. Отчет о научной работе ГАХН, I–VI 1928 // Бюллетень Государственной Академии художественных наук. 1928. № 11. С. 65–67.
58. Отдел по изучению искусства народов СССР. Отчет о научной работе ГАХН, VIII–XII 1927 // Бюллетень Государственной Академии художественных наук. 1927–1928. № 10. С. 48–53.
59. Отдел по изучению искусства национальностей СССР. Отчет о научной работе ГАХН, I–VI 1927 // Бюллетень Государственной Академии художественных наук. 1927–1928. № 8–9. С. 58–60.
60. Открылась выставка АХРР // Рабочая газета. 1926. № 102 (1244). 6 мая. С. 7.
61. Открытие 8 выставки АХРР // Известия ЦИК СССР. 1926. № 99 (2730). 30 апреля. С. 4.
62. Открытие 8 выставки АХРР. 10.000 человек на вернисаже // Вечерняя Москва. 1926. № 100 (708). 4 мая. С. 3.
63. Открытие выставки АХРР // Правда. 1926. № 101 (3330). 5 мая. С. 7.
64. Покаржевский П. Впечатления и воспоминания // Творчество. 1934. № 12. С. 6.

65. Путеводитель по Юбилейной выставке искусства народов СССР. Т. II. Народное творчество. Художественная промышленность. М.: [б. и.], 1928.
66. Рабкоры и селькоры, несите лозунг: «Искусство в массы» во все углы Советского Союза // Рабочая газета. 1926. № 100 (1242). 1 мая. С. 5.
67. Ремпель Л. О национальном в искусстве // Бригада художников. 1931. № 7. С. 2.
68. Рогинская Ф. VIII выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» // Правда. 1926. № 104 (3333). 8 мая. С. 5.
69. Самообразовательные экскурсии. Экскурсия на VIII выставку АХРР — Жизнь и быт народов СССР. М.: Изд-во МГСПС «Труд и Книга», 1926.
70. Сосновский Л. Весна народов. К выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» // Правда. 1926. № 98 (3327). 29 апреля. С. 3.
71. Сосновский Л. С. «Дерзайте ахрровцы!». Речь, произнесенная в мае 1925 г. на собрании художников, членов АХРР, отправлявшихся в поездки по СССР для подготовки к 8 выставке АХРР «Жизнь и быт народностей СССР» // 4 года АХРР. 1922–1926 г. / Под общ. ред. А. В. Григорьева, Е. А. Кацмана, П. А. Родимова, В. Н. Перельмана и др. М.: Изд-во Ассоциации художников революционной России, 1926. С. 21–27.
72. Стенограмма приветственной речи А. В. Луначарского на торжественном открытии VIII выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР» 3 мая 1926 г. // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х гг. Материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост. В. Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. С. 129–131.
73. Тугендхольд Я. Художественная промышленность и интересы национальностей // Известия ЦИК СССР. 1923. № 44 (1731). 27 февраля. С. 6.
74. Тугендхольд Я. А. Искусство народов СССР // Печать и революция. 1927. № 8. С. 42–61.
75. Тугендхольд Я. А. Искусство национальностей СССР // Известия ЦИК СССР. 1927. № 219 (3153). 24 сентября. С. 5.
76. Тугендхольд Я. А. К выставке АХРР. В порядке постановки вопроса // Известия ЦИК СССР. 1926. № 105 (2736). 9 мая. С. 5.
77. Тугендхольд Я. А. К изучению изобразительного искусства СССР // Искусство народов СССР. Государственная Академия художественных наук. Вып. 1. М.: ГАХН, 1927. С. 43–56.

78. Тугендхольд Я. А. О современной живописи // Новый мир. 1926. № 6. С. 165–171.
79. Филиппович М. Глазами художника // Искусство в массы. 1930. № 10–11. С. 38–39.
80. Хвойник И. Выставка искусства народов СССР. Изо-Театр-Кино // Советское искусство. 1927. № 7. С. 16–27.
81. Хроника. 8 выставка АХРР // Правда. 1926. № 106 (3335). 11 мая. С. 6.
82. Хроника. Жизнь и быт народов СССР // Правда. 1926. № 88 (3317). 17 апреля. С. 3.
83. Хроника. Открытие 8 выставки АХРР // Правда. 1926. № 99 (3328). 30 апреля. С. 4.
84. Чесунча Д. «Огольдшление» лозунга самокритики. Фельетон // За пролетарское искусство. 1931. № 7. С. 17–19.
85. Щекотов. Восьмая выставка // Известия ЦИК СССР. 1926. № 100 (2731). 1 мая. С. 3.