

«Управлять искусством нельзя, но воздействовать на него можно и должно». Механизмы государствен- ного регулирования сферы искусства в 1925–1928 годах

Привлекая категориальный аппарат, предложенный в 1926 году П. И. Новицким, автор статьи рассматривает инструменты «воздействия» государственных институций на процессы обращения предметов искусства. Проведенный анализ позволяет заключить, что представление о соответствии визуальной составляющей произведений «идеалам советского строительства» не было выработано — отсутствовали критерии оценки, определяющие не только эстетическую значимость, но и возможность материальной поддержки. Тем не менее была выработана процедура изъятия произведений из публичной сферы, установлены способы экономической поддержки художников и созданы условия для формирования системы распределения государственного заказа.

Ключевые слова:

Главнаука, Главискусство, Новицкий,
художественная критика, устав, марксизм.

В настоящее время исследование процессов, связанных с обращением предметов искусства в СССР, не представляется возможным вне рассмотрения культурной, социальной и финансовой политики советского правительства. Между тем становление института государственного заказа в 1920-е годы представляло собой длительный процесс совершенствования проб и ошибок, введения новаций и возвращения к привычному порядку вещей. В рамках настоящей статьи предлагается рассмотреть программу художественной политики заведующего Художественного отдела Главного управления научными, музейными и научно-художественными учреждениями (Главнауки) П. И. Новицкого¹, изложенную им в январском номере журнала «Наука и искусство» за 1926 год [28].

Рассуждения автора начинались следующим образом: «Управлять непосредственно искусством нельзя, но воздействовать на него можно и должно [...] в переходную эпоху государство, представляющее собой интересы пролетариата, не может выдвинуть принцип невмешательства» [28, с. 25]². В статье излагалась любопытная классификация способов государственного регулирования сферы искусства: обращаясь к четырем основным формам воздействия государства автор описывал их через понятия «ограждение», «убеждение», «организация» и «содействие».

Строго говоря, избранная статья П. И. Новицкого является, скорее, удобным исходным пунктом, позволяющим систематизировать события, определяющие влияние государственных институций на субъектов

1 Новицкий Павел Иванович — с 1919 года член коллегии НКП Крымской АССР, после окончания Гражданской войны — редактор газеты «Красный Крым». В 1922 году переехал в Москву, где работал в Музейном и Художественном отделах Главнауки НКП. В 1925–1926 годах — заведующий Художественным отделом. В 1926–1930-м — ректор ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа. Сторонник идей конструктивизма и производственного искусства [39, с. 402–405].

2 Автор также отмечает, что государственное регулирование не может основываться на личных симпатиях и основывается исключительно на степени соответствия деятельности группировок идеалам Октябрьской революции.

художественного рынка в период с 1925 по 1928 год. Таким образом, дальнейшее описание эпизодов стимулирующего и подавляющего воздействия государства будет представлено в рамках предложенных автором категорий.

«ОГРАЖДЕНИЕ»

Согласно тексту статьи, «ограждение» представляет собой форму государственного контроля (как политического, так и художественного) процесса выхода на рынок предметов искусства: «Бездарная чепуха революционного содержания должна также пресекаться, как контрреволюционная литература» [28, с. 25].

Важно отметить, что предмет художественной критики П. И. Новицкого прежде всего составляют тексты художественных произведений и театральные постановки — искусство нарративное по своей природе, в которых сюжет играет первостепенное значение. В отношении изобразительного искусства, формального в большей степени, чем содержательного, критерии цензуры, которую проходили литературные произведения, неприменимы, что сознавал не только П. И. Новицкий, но и его предшественники.

Отсутствие принципов, по которым следует подвергать художественные произведения цензуре, в ноябре 1922 года вызвало конфликт представителей разных государственных ведомств, связанный с работами художников Нового общества живописцев (НОЖ) на выставке, которая должна была открыться в Центральном Доме работников просвещения в Леонтьевском переулке. Члены президиума дома, осмотрев произведения, запретили их экспонирование из-за «контрреволюционного содержания и сатиры на революцию [...] считая содержание этих картин могущим оказать вредное воздействие на психику масс» [14, с. 5]. Это событие спровоцировало дискуссию в прессе и последующий визит представителей художественных ведомств: К. А. Юона от Государственной академии художественных наук (ГАХН), А. Иванова от Народного комиссариата по просвещению (НКП), С. Кольцова от Центрального комитета Союза работников искусства (ЦК РАБИС/ВСЕРАБИС), которые не обнаружили в представленных работах «контрреволюционного содержания». Однако только вмешательство А. В. Луначарского (в ответ на письменное прошение художников) позволило выставке открыться в декабре 1922 года [10, с. 450].

«Инцидент на выставке НОЖ»³ был лишь одной из тем в рамках общей дискуссии о том, каким должно быть современное искусство. Что же касается процедуры цензурирования, то вплоть до 1924 года формальные искания художников ей не подвергались. Событием, которое изменило данное положение дел, стала смерть В. И. Ленина. В своей знаменитой поэме-эпитафии В. А. Маяковский писал: «Стала величайшим коммунистом-организатором даже сама Ильичева смерть» [24, с. 23]. Ему вторил Ю. М. Славинский: «Ленин простым фактом прекращения своего существования дал такой мощный толчок вперед делу коммунизма, какого в иных условиях пришлось бы добиваться годами упорной ожесточенной борьбы» [32, с. 2].

21 января 1924 года после печального известия была собрана Комиссия ВЦИК СССР по организации похорон. В марте она была переименована в Комиссию по увековечению памяти В. И. Ленина⁴. «Увековечение памяти» предполагало не только преобразование деревянного временного мавзолея, посредством установления монументального памятника-надгробия, но и распространения визуальных образов «вождя» в виде «мелких памятников» скульптуры, и живописного портрета, «точно воспроизводящего его живой облик» [17, с. 6].

Увлечение вопросами визуальности и восприятия, использование их в качестве инструмента конструирования общественной памяти в данный период неоднократно отмечалось в специализированной литературе [29]. В этой связи «точное отображение» требовало доли идеализации, а следовательно, коллекции эталонов, «допустимых к широкому распространению» и изъятия, по возможности, из обращения «неудовлетворительных» [20, с. 10].

Поскольку изображения Ленина в сложившихся рыночных условиях изготавливались в большом количестве, требовалось установление цензуры на «точные» изображения. Одним из документов, в котором прописывались правила выпуска на рынок скульптурных бюстов, было письмо Органа политического контроля Объединенного государственного политического управления (ОПК/Политконтроля ОГПУ) в Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит) от 19.09.1924 [15, с. 441]. В письме определялся порядок распространения скульптур,

3 Название статьи, опубликованной в газете «Известия» [14].

4 Декрет ВЦИК «О переименовании Комиссии по организации похорон В. И. Ленина в Комиссию по увековечению памяти В. И. Ленина» № 446 от 28.03.1924 [33, с. 595].

произведенных прежде всего Государственным издательством (Госиздатом), предназначенных для массового потребления. Указывалось также, что скульптурные изображения Ленина «частные мастерские» могли изготавливать лишь при наличии у них разрешения Комиссии ЦИК СССР, согласия Госиздата и предварительной регистрации в ОПК ОГПУ. На производстве, кроме того, требовалось поставить № Комиссии ЦИК СССР, предоставившей соответствующее разрешение.

Нарушение порядка цензуры влекло за собой негативные последствия. Так, в 1925 году с выставки объединения «Четыре искусства» в Музее изящных искусств во время дежурства И. И. Нивинского сотрудниками Политконтроля ОГПУ были конфискованы два бюста работы Н. И. Нисс-Гольдман и И. М. Чайкова и картина П. В. Кузнецова «Беседа», при этом И. И. Нивинский был «обязан подпискою» доставить их в ОПК ОГПУ самостоятельно в трехдневный срок⁵.

Таким образом, начиная с 1924 года вводилось некоторое «ограждение» формальной стороны художественного процесса, связанное прежде всего с фигурой Ленина. Между тем решительные действия государственных институций на рынке были связаны прежде всего с распространением массовой продукции и лишь косвенно затрагивали уникальные авторские работы на выставках.

«УБЕЖДЕНИЕ»

Переходя к следующей форме контроля — «убеждению» — П. И. Новицкий пишет о политической воспитательной и научно-исследовательской работе и художественной критике, которая, по его мнению, представляет собой действенное средство идеологического влияния.

В 1925 году на страницах «Вестника работников искусств» появилась статья М. М. Паушкина⁶ «О принципах марксистской критики в искус-

5 Письмо в ГАХН профессору А. А. Сидорову от художника И. И. Нивинского. Вх. № 402 от 04.05.1925 [3, л. 15].

6 Личность Михаила Михайловича Паушкина остается непроясненной. Согласно данным следственного дела в ГА РФ, он родился в 1881 году, был арестован в 1941-м по ст. 58-10 ч. 2 [2]. В адресной книге Москвы на 1928 год присутствует единственное указание на человека с такой фамилией и именем (адрес совпадает с данными следственного дела), состоящего при Ассоциации революционной кинематографии [12, с. 463]. Театровед и кинокритик, действительный член Государственной академии искусствознания, член комиссии Госплана РСФСР по кинопромышленности, автор монографии о средневековом театре, издатель «Старого русского водевиля».

стве». Автор обозначает проблему того, что современные художественные критики «сложились в другой обстановке [...] И марксистский метод или слаб в их руках или засорен навыками индивидуалистической буржуазной критики» [30, с. 11]. Автор здесь связывает социальную структуру «буржуазно-капиталистического строя» с особенностями художественной критики, воплощающей собой «ряд конкурирующих индивидуальных волей, планов, замыслов». Вместе с тем в современной ему ситуации социальные отношения выстраиваются в подчинении «единому разумно-социальному замыслу, единой коллективной воле». Соответственно, оценка произведений искусства должна производиться на основании их целесообразности и актуальности. Паушкин выделяет три принципа оценки: «социальная разумность» (соответствие тематики произведения социо-культурному фону эпохи); «идеологически-классовая ценность» (определяется степенью выраженности интересов пролетариата); «художественная простота», ясность, доступность (применяется в отношении формального выражения содержания) [30, с. 12].

Несмотря на попытку систематизировать принципы новой художественной критики, данная статья дает лишь абстрактный принцип (редукции индивидуальных мнений по отношению к общей целесообразности), но не позволяет выработать критерии того, как именно следует судить о цели искусства — должно ли оно вдохновлять, радовать или просто отражать действительность. Нельзя не отметить пронзительной правоты Паушкина о влиянии исторических корней художественной критики на ее настоящее положение, однако вопрос об определении потребностей «массы» автор не проблематизирует.

Вопрос о том, какой должна быть формальная сторона изобразительного искусства для рабочих и крестьян, между тем решался без учета мнения реципиентов. А. В. Луначарский в 1924 году в полемике с «новаторами» отмечал:

Ну, извините, пожалуйста, это вы без хозяина судите, и я вас уверяю, что пролетарий тоже предпочитает красивых женщин, красивые пейзажи, красивую жизнь, как и другие. Это не кто иной, как мещанский философ Прудон старался навязать пролетариату совершенно ему не нужный аскетизм, и мне кажется, что нынешние потуги неэстетического эстетизма есть не что иное, как стремление мещанина-художника попасть каким-нибудь образом в тон новому хозяину, который пока еще молчит [21, с. 7].

В книге отзывов на VIII выставку Ассоциации художников революционной России (АХРР), открытую с апреля по май 1926 года, рабочие, как правило, оставляли типовые отзывы. Например, «Я очень доволен выставкой она наглядно ознакомила меня с жизнью и бытом народов нашего союза» [4, л. 6 об.]. Или: «Я очень удовлетворен прекрасными картинами наших художников. Я так желал попасть на эту выставку и наконец, увидел, и удивился передачей жизни народа и быта и навсегда останутся в памяти моей наших великих художников» [4, л. 8 об.]. Встречаются все же недовольства часами работы выставки [4, л. 5], развеской [4, л. 3], отсутствием поясняющих надписей под картинами [4, л. 8], а также достаточно любопытные профессиональные замечания. Так, молодой металлист пишет о картине Н. И. Шестопалова:

По моему искажен производственный прием кузнеца — совершенно неправильно держит железо, ручник-молоток в руках не кузнечный а легкий, слесарный инструментальный молоток, которым в кузнице ничего не сделаешь, кузнецы такими не работают. Не мешало бы автору прежде чем писать лучше ознакомиться с приемами работ и с инструментами, а здесь преступное искажение производственной жизни [4, л. 6 об.]⁷. (Ил. 1.)

«Молчание пролетария» в отношении формального выражения искусства могло быть преодолено с помощью методов социологии искусства, разрабатываемых в специальных секциях ГАХН, Государственного института истории искусств в Ленинграде, Коммунистической академии, Научно-исследовательского института искусствознания, археологии при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук и т. д. Научная конференция, проведенная в Москве в 1926 году показала отсутствие четких принципов определения искусства «как человеческой деятельности», границы между историей и теорией искусства и самых границ данной дисциплины [27, с. 4–5]. Следующая конференция прошла в 1927 году, однако консенсуса в отношении всех перечисленных понятий так не было достигнуто.

В мае 1928 года в журнале «Советское искусство» вышла статья А. А. Федорова-Давыдова⁸ [36], в которой он «на основаниях методо-

7 Сохранена авторская пунктуация. Вероятно, в настоящее время работа находится в собрании Самарского областного художественного музея.



1. Николай Шестопалов. Кузнецы. [1926] Бумага, акварель. 28 × 23 Самарский областной художественный музей, инв. Р-757



2. Павел Кузнецов. Крымский колхоз 1928. Холст, масляно-восковая темпера. 176 × 145 Государственный Русский музей, инв. ЖБ-1179

логии, предложенной И. Л. Маца» [23] «намечал методику» критики в отношении пространственных искусств. Задачи, выделенные критиком, в целом соответствуют тем, что выделял П. И. Новицкий и его предшественники: 1) организация общественного мнения; 2) развитие эстетической культуры; 3) формирование пролетарского классового сознания; 4) обслуживание интересов «потребителя и производителя искусства», для последнего «облегчение поиска новых форм», помощь в «перерождении искусства». В отношении современной критики он выделяет следующие недостатки: 1) халтурный характер; 2) дилетантизм;

8 Алексей Алексеевич Федоров-Давыдов в 1924 году вскоре после окончания университета работал редактором в журнале «Печать и революция». В 1920-е годы состоял в штате художественного отдела Главнауки. В 1929-м сменил А. М. Эфроса в должности заведующего отделом нового русского искусства Третьяковской галереи. Автор «Марксистской истории искусств» [38].

3) ненаучность; 4) отрыв от реальной жизни; 5) отсутствие целевой установки [37, с. 52]. Раскрывая каждое из положений, автор задается вопросом о месте и роли художественной критики в современной художественной среде: следует ли признать ее профессиональный характер? Что отличает восприятие критика от простого зрителя? Требуется ли выработка терминологического аппарата, норм изложения и критериев истинности суждений? Какие аспекты современного искусства требуется освещать в публичном поле и с какой целью? Преодоление всех выделенных недостатков может быть решено только при утверждении правильного целеполагания художественной критики. Выработке конкретной целевой установки автора способствует: 1) уточнение задач критики; 2) ее ориентировка «не на «великое и вечное», а на текущие политические и культурные задачи дня; 3) четкая постановка вопроса о роли изобразительного искусства в современности, «взаимоотношениях и сравнительной практической ценности различных его видов»; 4) различие подходов и приемов анализа в отношении самодеятельного и профессионального, бытового/производственного или станкового, «чисто-идеологического» искусств; 5) социально-политическая ориентировка; 6. вовлечение в «эстетическое строительство масс» посредством разграничения «высококвалифицированной проф-критики» и «самодеятельной массовой критики» [37, с. 57–58].

Автор предлагает также пути реализации намеченной стратегии. Анализ должен быть производственным, социально-технологическим, то есть автор должен ответить на вопрос, соотносится ли формальная структура и «технология производства» работы с ее целью и отвечает ли ее цель социальному заказу. Чтобы соответствовать потребностям и времени, критика должна подаваться в форме «беглых, но регулярных заметок в газете», написанных «ясным, деловым языком», «как обо всех вещах» с конкретными отсылками и понятными терминами (вместо творчества — производство, вместо *opus* — работа, труд). По линии «проф-критики» требуется введение постоянных изо-рубрик в «крупнейших газетах и журналах», где освещались бы «все стороны общественной культуры. Федоров-Давыдов отмечает, что новые кадры «высококвалифицированных работников» смогут предоставить Этнологический факультет I-го Московского государственного университета (МГУ) и Государственный институт журналистики, тем не менее он подчеркивает, что наряду с проведением мероприятий по повышению квалификации критиков требуется «улучшать материальные и мораль-

ные условия их труда». В отношении самодеятельной критики требуется организация «клубных критико-кружков, собраний, диспутов, судов по типу литературных, экскурсий». Органическая связь критика и рабочих клубов должна поддерживаться стенгазетами и использованием «изо-рабкорства»⁹ в прессе.

В следующем номере «Советского искусства» была опубликована статья Р. А. Пельше¹⁰ [31], в которой он критиковал А. А. Федорова-Давыдова за использование неясного термина «пространственное искусство». Между тем сам автор не предлагал конкретных действий к достижению правильного целеполагания, но утверждал необходимость «глубоко и всесторонне понимать марксизм [...] не только как метод анализа, но и как политическую экономию» [31, с. 11].

Дискуссии о роли и месте художественной критики были унаследованы советским искусствознанием последующего периода. Тем не менее в ряде публикаций начала 1930-х годов «принципы художественной критики» выступают коррелятом соответствия произведений абстрактной категории правильной «классовой сущности». Критик Эфде в статье о выставке в Третьяковской галерее (организованной при непосредственном участии А. А. Федорова-Давыдова) при оценке формальных качеств произведений руководствуется принципами литературной критики, цитируя отрывок из произведения Г. В. Плеханова с собственным дополнением: «определение общественного эквивалента всякого данного литературного (художественного — Эфде) произведения осталось бы неполным, а следовательно, и не точным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств» [41, с. 22]. Для него несоответствие представленных работ П. В. Кузнецова¹¹, А. А. Лабаса и прочих художников «идеям советского строительства» является критерием для недопущения таковых до публики. (Ил. 2.)

Возвращаясь к мысли П. И. Новицкого о критике как способу воспитания нового поколения художников и их аудитории, можно заключить, что искания публицистов в отношении формальной стороны

9 Данный неологизм обозначает участие внештатных сотрудников печатных изданий из рабочей среды в написании статей по изобразительному искусству.

10 Роберт Андреевич Пельше — в 1922–1924 годах заведующий отделом НПК Украинской РСФСР, с 1924-го — заведующий художественным отделом Главполитпросвета. Редактор «Советского искусства», «Репертуального бюллетеня», «Деревенского театра».

11 Вероятно, имеется в виду работа из собрания Государственного русского музея «Крымский колхоз». (Ил. 2.)

художественных произведений оставались весьма абстрактными и не давали художникам руководства к действию. Между тем дискурс художественной критики менялся соответственно изменению коммуникативной ситуации, все большее значение приобретала политическая неблагонадежность художника, обвинение в которой основывалось на все тех же спекулятивных критериях «контрреволюционности» живописи.

«Организация»

Еще одним пунктом в рассматриваемой классификации была «организация». П. И. Новицкий здесь имеет в виду «установление твердой сети государственных театров, художественных коллективов и ансамблей» [28, с. 26], а также осуществление плана государственных художественных выставок — «как только устройство выставок по изобразительным искусствам перейдет в руки государственных органов, и будет осуществлен стройный план таких выставок, так сразу исчезнут все случайные и искусственные группировки живописцев, и можно будет серьезно говорить о проведении государственной художественной политики в области пространственных искусств» [28, с. 26].

Редакция журнала «Наука и жизнь» в рамках информационного раздела того же номера отмечает: «Нигде не произведено никакого учета сил и возможностей в этой области искусства [...] совершенно не организовано идеологическое воздействие рабочего государства на сложившиеся группировки художников» [13, с. 231].

Первая кампания по регистрации и перерегистрации «объединений, не преследующих целей извлечения прибыли» проходила с 1922 года в комиссиях НКВД РСФСР и Главнауки. В 1923 году был разработан типовый устав для зарегистрированных групп [19, с. 110]. Все же далеко не все организации подавали прошения о регистрации, и не все прошения были удовлетворены. В мае 1924 года в связи с реорганизацией административной системы союзного государства вышло постановление, согласно которому проекты создания новых союзных обществ должны предоставляться на утверждение СНК СССР, их регистрацию и надзор за ними должен осуществлять НКВД народных республик [19, с. 111]. Следующая волна перерегистрации прошла лишь в 1928 году — к этому времени был разработан и утвержден проект типового устава. А к 1929 году в НКВД СССР существовал значительный

перечень зарегистрированных объединений: Устав Объединения художников-реалистов (ОХР) был утвержден 24.11.1928 за № 19 [36, с. 28], устав общества «Четыре искусства» — 13.07.1928 [35, с. 255], Общества московских художников (ОМХ) — 10.07.1928 за № 7 (в печатной версии последнего указан размер регистрационного взноса — 2 руб.) [5, л. 14].

Регистрация давала объединениям право покупки и владения имуществом, возможность заключать договоры, принимать участие в сделках, выдавать и принимать векселя, искать и отвечать на суде — то есть вести полноценную хозяйственную деятельность (п. 2 устава). В состав общества не допускались лица, лишенные избирательных прав в Советы и лишенные по суду права занятия выборных должностей в общественных организациях (УК РСФСР, ст. 31, п. «б»)¹². Повышенное внимание к социальному происхождению не характерно для документов, утвержденных до 1928 года, оно отсутствует в уставе обществ Маковец (1922), АХРР (1925). Все изменения в составе правления объединения должны были быть известны НКВД, который в том числе осуществлял контроль их хозяйственной деятельности. Ежегодные отчеты о деятельности объединений направлялись правлением также в НКП¹³. Таким образом, к 1928 году была почти решена проблема учета «творческих сил», как минимум по Москве.

«Содействие»

Последняя форма государственного контроля, упомянутая П. И. Новицким — «содействие» — предполагает все формы поощрения искусства (государственные заказы, конкурсы, фонды поддержки, субсидии, звания). По мнению автора, государство также должно уничтожить зависимость художника от частного рынка, создавая спрос со стороны «государственных промышленных, профсоюзных и советских общественных организаций» [28, с. 26].

Выше отмечалось, что многочисленные художественные отделы¹⁴ при государственных ведомствах были заказчиками и покупателями произведений искусства исходя из их насущных потребностей.

12 Например, пункт 7 устава общества «Четыре искусства» [35, с. 248] идентичен для всех уставов, создававшихся по образцу разработанного НКВД типового устава.

13 Пункты 33–35 устава ОМХ [5, л. 8].

14 В структуре НКП художественные отделы были закреплены только за двумя «Главками» НКП — Главнаукой и Главполитпросветом [40, с. 47].

К 1923 году, по замечанию Я. А. Тугендхольда¹⁵, оформились «потребительские силы» произведений «нового реализма» [34, с. 326]. После юбилейной выставки к 5-летию Рабоче-крестьянской Красной Армии (РККА) (открывшейся в феврале в помещении Военной академии РККА по адресу Воздвиженка, 6) был основан музей РККА, пополнявшийся работами с выставок и вещами красноармейцев [16, с. 3]. В 1923 году открылась Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, которая не только предоставила многим художникам рабочие места, но и возможность приобретения их работ для наполнения павильонов. А в апреле 1924 года при Культ-отделе Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС) на 3-м этаже штаб-квартиры по адресу Солянка, 12 [11, с. 379] открылась Постоянная художественная выставка, где, согласно каталогу, наибольшее количество экспонатов принадлежало художникам АХРР [18].

Однако, несмотря на то, что практика приобретений, конкурсов и государственных заданий не прерывалась с 1918 года, организация «плановой» государственной поддержки деятельности объединений до 1925 года не осуществлялась. Доказательством этому служит дело о предоставлении АХРР субсидии в 100 000 руб. для проведения творческих командировок (что на тот момент составляло, по подсчетам А. А. Шанявской, около 1600 месячных зарплат рабочего). Любопытно отметить, что художники обратились с письмом в Управление СНК СССР в лице П. П. Горбунова самостоятельно. Письмо, направленное 14 марта 1925 года, начиналось следующим образом:

До сих пор АХРР не обращался с такой просьбой, признавая необходимость доказать свое право на существование, и производя отбор среди художественных кругов с целью выявления подлинных художественно-общественных элементов. В настоящее время АХРР считает, что мы в достаточной степени доказали свою необходимость как определенного культурного фактора советской общественности» [цит. по: 40, с. 43].

15 Яков Александрович Тугендхольд с 1919 года работал в Политпросвете и ГУСе. В 1923–1924 годах возглавлял отдел искусства и художественного оформления журнала «Красная нива». С 1922 по 1926 год — редактор отдела изобразительных искусств газеты «Известия». В это время он активно сотрудничал с ГАХН, принимал деятельное участие в организации выставки «Искусство национальности СССР» 1928 года. С начала 1928 до смерти — редактор отдела ИЗО в газете «Правда».

Поскольку данное обращение не имело precedентов в практике нового органа, запрос был переадресован НКП РСФСР, в ведении которого находился АХРР, который, в свою очередь, перенаправил его Художественному отделу Главнауки. Главнаука в лице «научного консультанта» Н. Н. Попова склонялась к положительному ответу на запрос, но при возможности передачи этой суммы не АХРР напрямую, а ГАХН, в ведении которой находилась Ассоциация [40, с. 44]. Еще одно предложение касалось направления субсидии в художественный отдел Главнауки, который на тот момент возглавлял один из соучредителей АХРР Ф. К. Лехт¹⁶. В конце марта 1925 года его пост занял П. И. Новицкий, в большей степени разделявший, по замечанию А. А. Шанявской, взгляды «производственников» [40, с. 46]. Между тем прошение АХРР нашло общественную поддержку в лице влиятельного поэта Демьяна Бедного, редактора газеты «Правда» Л. С. Сосновского и заместителя председателя московского отдела СНК СССР Я. Н. Дробиса, который в своем письме председателю административно-финансовой комиссии СНК СССР, выносившему резолюцию по вопросу о государственной субсидии, просил «разрешить это дело в благоприятном для АХРР смысле», настаивая на «всесоюзности» работы художников [40, с. 50]. В результате АХРР были выделены из резервного фонда СНК РСФСР 70 000 руб.

«Дело АХРР» помимо отсутствия порядка выдачи художникам государственных субсидий обнаруживает также конфликт между художественными отделами государственных ведомств. Так, Главнаука настаивала на исключении из обсуждения «представителей других главков» [40, с. 48]. В этой связи П. И. Новицкий в упомянутой статье настаивал на том, что приведение в жизнь всех перечисленных форм контроля должно осуществляться единым государственным органом, который, по его мнению, на момент написания статьи отсутствовал. Действительно, при каждом ведомстве, будь то Главное управление Внешкольное, ведающее всеми видами внешкольной деятельности, преимущественно политико-просветительной работы среди взрослых (Главполитпросвет), Главнаука, Московский отдел народного образования (Московский ОНО/МОНО) или ГАХН, — существовали собственные художественные отделы, занятые организацией конкурсов, выставок

16 А. А. Шанявская, разбирая данный эпизод из истории АХРР, делает акцент на личных связях участников. В частности, она отмечает «левые взгляды Н. Н. Попова», которые не разделял заведующий художественным отделом Ф. К. Лехт [40, с. 44].

и иных мероприятий в сфере искусства. Отсутствие единого органа, регулирующего рынок изобразительного искусства, давало ведомствам свободу ставить перед художниками задачи, руководствуясь собственными мотивами и не осведомляясь о деятельности других художественных отделов. [25, с. 23–24]. Надо полагать, что мотив экономики был не последним, что отмечали редакторы журнала «Наука и жизнь» в 1926 году:

Самые ценные (социально и художественно) мастера не находят сбыта своей продукции. А общественные и государственные организации часто обращаются к художникам низкой квалификации и чуждой идеологии [13, с. 231].

О необходимости создания специального подразделения Главискусства рассуждал еще в 1924 году А. В. Луначарский [22]. С 1925 года дискуссии о нем активно распространялись в печати, а в июльском номере «Вестника работников искусств» появилась информация о том, что проект положения о Главискусстве был утвержден президиумом ЦК ВСЕРАБИСа. Предполагалось, что орган будет разделен на три отдела: художественно-научный, художественно-просветительный и художественно-производственный, в ведении которого должны были оказаться «хозяйственные объединения центрального значения (Управление Актеатрами, Совкино, Музпред, Управление Госцирками)» и местные предприятия. На местах работу от Главискусства должны были осуществлять подотделы при ОНО [9]. Согласование данного положения в НКП затянулось, и вплоть до 1928 года роль основного регулятора художественной жизни Москвы сохранялась за Главнаукой.

Итак, в 1924–1925 годах экономическое положение Главнауки улучшилось. Бюджет многих ее учреждений был повышен, появилась возможность выплаты кредитов на присуждение премий за научные работы сотрудникам подразделений НКП [7, с. 252].

К концу 1925 года при Художественном отделе Главнауки был выделен особый фонд и организована Государственная комиссия по приобретению произведений работников изобразительных искусств [26, с. 19]. Комиссия включала в себя заведующего Художественным отделом Главнауки (председатель П. И. Новицкий), представителей подотдела ИЗО Художественного отдела Главнауки (А. А. Федоров-Давыдов), Музейного отдела Главнауки, Художественного отдела Главполитпросвета

(Н. А. Семенова), ГАХН (Б. Н. Терновец), подсекции Государственного ученого совета (ГУС) (Д. П. Штеренберг), ЦК ВСЕРАБИСа (П. М. Лебедев), Государственной Третьяковской галереи (А. М. Эфрос), Культ-отдела ВЦСПС и Рабоче-крестьянской инспекции (РКИ) (В. А. Никольский)¹⁷. П. И. Новицкий в информационном очерке о комиссии в журнале «Советское искусство» отмечал, что из девяти членов «трое непосредственно связаны с художественным производством», а шестеро являются научными работниками, художественными критиками, «т. е. оценщиками по специальности» [26, с. 18–19]. Автор приводит пять принципов, которыми в своей деятельности должна была руководствоваться комиссия: 1) отсутствие личных предпочтений; 2) мастерство — качество работ; 3) общественно-политическая значимость работ; 4) преимущественное внимание к «молодняку»; 5) классовое положение и экономическое состояние художника. Новицкий подчеркивал, что таким образом закупочная политика представляет собой «не государственную благотворительность, не поддержку всякого художника, впавшего в нужду, а борьбу против эпидемической халтуры за качество и мастерство, за общественную направленность работы» [26, с. 21].

К 1926 году Коллегией НКП было утверждено Положение о государственных художественных выставках, разработанное Художественным отделом Главнауки. В план 1925–1926 годов была включена организация следующих выставок: годовой показательной выставки «для всех направлений из экспонатов высокой квалификации»; годовой выставки без жюри; двух тематических, четырех групповых и двух персональных [13, с. 231]. В расчетном плане Художественного отдела Главнауки НКП на 1926–1927 годы фигурирует пункт «Организационная работа по государственному регулированию современного искусства», согласно которому предполагалось осуществить следующие процедуры:

1. Проведение через СНК декрета о концентрации всего дела по государственному поощрению современного искусства в Главнауке, мероприятие это должно оформить организацию закупок и заказов, распределение государственных субсидий и дотаций, организации государственных выставок, конкурсов и т. д.

¹⁷ Состав комиссии менялся каждый год и к 1928-му из нее вышли представители РКИ, а представители культ-отдела ВЦСПС почти не принимали участия в ее работе [6, л. 3].

2. Проведение через СНК декрета о выделении из общественного фонда художественных мастерских и закреплении их за художниками.
3. Организация в целях стабилизации художественного рынка государственной монополии выставочного дела специального Акционерного Общества по организации Государственных художественных выставок, привлечения к этому делу Наркомторга, Наркомфина, ЦК ВСЕРАБИС, Кустпрома, ВСНХ, Всекомпромсоюза Московского и Ленинградского советов.
4. Организация государственных выставок [1, л. 13 об.].

Таким образом, поиски стратегий государственного регулирования художественной среды в рассматриваемый период приводили к успеху только в случае финансового содействия художественным объединениям — созданы подразделения для закупки произведений искусства и выработан план государственных выставок.

Однако критерии оценки формальной стороны произведений искусства, соответствующего «идеалам советского строительства», выработаны не были, хотя установился процесс цензурирования массово распространяемой продукции с изображением В.И. Ленина, участие в котором принимало более трех государственных институций. Художественная критика также не могла достигнуть поставленных ею самой себе целей идеологического просвещения художников и публики. Постепенно превращаясь в интертекст, она ставила для «производителей искусства» все те же задачи.

Между тем был произведен учет «производительных сил», в результате которого становилось ясным, что деление художников на «группировки», соответствующее их формальным исканиям или социальным предпочтениям, должно быть преодолено для формирования продуктивной системы экономического содействия, что станет основой для последующего формирования Союза художников. В обозначенный период также были выработаны основания для создания Главискусства, ставшего вплоть до 1936 года основным регулятором художественной жизни в республике.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. ГА РФ Ф. А-2307. Оп. 4. Ед. хр. 66
2. ГА РФ Ф. 10035. Оп. 1. Ед. хр. 20988.
3. РГАЛИ Ф. 941. Оп. 20. Ед. хр. 47
4. РГАЛИ Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 32
5. РГАЛИ Ф. 2963. Оп. 1. Ед. хр. 14
6. РГАЛИ Ф. 2963. Оп. 1. Ед. хр. 149

Литература

7. А. Э. Премии Главнауки // Наука и искусство. 1926. № 1. С. 252–254.
8. Адашкина Н. Л. Общество художников «Четыре искусства». М.: БуксМАрт, 2022.
9. Вестник работников искусств. 1925. № 7. С. 18.
10. Воронина Е. А. Из истории художественной жизни Москвы. Новое общество живописцев // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 448–472.
11. Вся Москва: адресная и справочная книга на 1925 г. М.: Изд-во М. К. Х., 1925.
12. Вся Москва: адресная и справочная книга на 1928 г. М.: Изд-во М. К. Х., 1928.
13. Государственные художественные выставки // Наука и искусство. 1926. № 1. С. 231.
14. Инцидент на выставке «НОЖ» // Известия. 1922. № 272. С. 5.
15. История советской политической цензуры. Документы и комментарии. 1917–1993/Сост. Т. М. Горяева. М.: РОССПЭН, 1997.
16. К созданию музея Красной армии (о дивизионных музеях) // Известия. 1923. № 30. С. 3.
17. Как увековечить память В. И. Ленина. (В московском архитектурном обществе) // Известия. 1924. № 53. С. 6.
18. Каталог Постоянной художественной выставки при культ-отделе Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов/Сост. Ал. М. Мироновым. М.: Изд. Музея революции, 1926.
19. Коржихина Т. П. Извольте быть благонадежны! М.: РГГУ, 1997.
20. Красин Л. Б. О памятниках Владимиру Ильичу // О памятнике Ленину. Сб. статей / Л. Красин, Э. Голлербах, И. Фомин и др.; графика С. Виндберга и М. Ушакова-Подсочина; ред. Э. Голлербах. Л.: Госиздат, 1924. С. 7–20.

21. Луначарский А. В. Выставка картин, организованная Красным крестом // Известия. 1924. № 71. С. 7.
22. Луначарский А. В. Не пора ли организовать Главискусство? // Искусство трудящимся. 1924. № 3. С. 3–6.
23. Маца И. Л. Современное искусство Европы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926.
24. Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин. М., Л.: Государственное издательство детской литературы, 1946.
25. Нерадов Г. Б. Главискусство // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 23–24.
26. Новицкий П. И. Государственные закупки // Советское искусство. 1926. № 10. С. 18–23.
27. Новицкий П. И. Научная конференция по социологии искусства // Жизнь искусства. 1926. № 37. С. 4–5.
28. Новицкий П. И. Основы художественной политики рабоче-крестьянского государства // Наука и искусство. 1926. № 1. С. 15–28.
29. Паперный В. З. Культура Два. 4-е изд. М.: НЛО, 2016.
30. Паушкин М. М. О принципах марксистской критики в искусстве (в дискуссионном порядке) // Вестник работников искусств. 1925. № 3. С. 11–12.
31. Пельше Р. А. О задачах и методах художественной критики // Советское искусство. 1928. № 6. С. 5–11.
32. Славинский Ю. М. «Хоть убейте — не уйдем!» // Вестник работников искусств. 1924. № 1–2. С. 2.
33. Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства за 1924 г. № 47–72. Отдел первый. М., б. г.
34. Тугендхольд Я. А. Живопись революционного десятилетия // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания/Ред.-сост.: В. Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. С. 216–222.
35. Устав общества художников Четыре искусства // Адашкина Н. Л. Общество художников «Четыре искусства». М.: БуксМАрт, 2022. С. 247–255.
36. Устав объединения художников-реалистов. М.: Изд. ОХР, [1928].
37. Федоров-Давыдов А. А. Задачи и методы критики в области пространственных искусств // Советское искусство. 1928. № 5. С. 51–59.
38. Федоров-Давыдов А. А. Марксистская история искусств: методические и исторические очерки/Под ред. А. А. Сидорова. Иваново-Вознесенск: Основа, 1925.

39. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.
40. Шанявская А. А. Целевые творческие командировки советских художников и отечественное искусство 1922–1932 годов. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2017.
41. Эфде. Изо-искусство в роли дезорганизатора // Искусство в массы. 1930. № 7. С. 22–23.