

На правах рукописи
УДК 7.038.53(470)"1920"

ПУ АНЬЮАНЬ

**ПАРАДОКС ВХУТЕМАСА: АВАНГАРД, ПОЛИТИКА И МАССОВЫЙ
ДИЗАЙН В КОНТЕКСТЕ СМЕНЫ ПАРАДИГМЫ РУССКОГО
ИСКУССТВА 1920-Х ГГ.**

Специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Работа выполнена на кафедре истории русского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет» (СПбГУ).

Научный руководитель:

ЕВСЕВЬЕВ МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры истории русского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет» (СПбГУ).

Официальные оппоненты:

ГРАЧЕВА СВЕТЛАНА МИХАЙЛОВНА, доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина».

ЦВЕТКОВА НАТАЛИЯ НИКОЛАЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры художественного текстиля федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица».

Ведущая организация: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского»

Защита диссертации состоится 29 сентября 2025 г. в 15:00 часов на заседании диссертационного совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.14, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» по адресу: 197046, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, д. 26, ауд. 113.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001136.html

Автореферат разослан ____ 2025 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор культурологии, доцент

Янутш Ольга Александровна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Роль, которую сыграл ВХУТЕМАС в «кипящих двадцатых» (*anni ruggenti*) XX века, менее известна, чем у Баухауса. Русский авангард, зародившийся в начале XX века, оказал огромное влияние на развитие современного искусства в мире. Однако только в 1960-е годы ВХУТЕМАС, «один из важнейших центров русского авангарда»¹, был заново открыт и привлечен к публике как остаток модернистского ландшафта на долгое время.

Актуальность темы исследования. В силу политических и культурных факторов ВХУТЕМАС изучается относительно недавно и меньше, чем Баухаус. Некоторые западные ученые привычно называют ВХУТЕМАС «Советским Баухаусом» (*Soviet Bauhaus*) или «Коммунистическим Баухаусом» (*Communist Bauhaus*), основываясь на том, что обе школы имеют сходные происхождение, идеологию, историю развития и конец. Начав с бесплодных руин послевоенного периода, стремясь к поиску новых языков художественного моделирования и размышляя о будущем общества, претерпев реорганизационные изменения, обе школы процветали в период относительной свободы и прекратили существование одна за другой в 1930-е годы. В последнее время, с появлением «децентрированных» исторических нарративов и с углублением исследований ВХУТЕМАСа, эта устоявшаяся «западноцентричная» перспектива не только сознательно или бессознательно уничтожила уникальный статус ВХУТЕМАСа и Баухауса как «Востока и Запада» – двух центров модернистского дизайна»², но и привела к неправильной интерпретации ВХУТЕМАСа как части исторического наследия Баухауса либо его культурной производной. Некоторые ученые даже утверждают, что хаотичный ВХУТЕМАС того времени вряд ли мог оказать определенное влияние на Баухаус. Подобные взгляды, размывая границы между понятиями ВХУТЕМАС и Баухаус, подразумевают дискурсивную конструкцию идеологической критики западной буржуазией советской социалистической системы, которая стремится увековечить инерцию «западноцентричной» перспективы.

Если Баухаус является духовной вершиной сегодняшнего западного модернизма и через него перестраивает социальный дискурс, то ВХУТЕМАС на Востоке – образец социалистической художественной практики, источник коммунистического искусства. Если не знать о ВХУТЕМАСе, то трудно понять всю историческую картину развития современного искусства и дизайна. Но если

¹ Adaskina N. The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde // *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932.* – P. 283–285.

² Bokov A. *Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and “Creation with Fire”*, *Dust&Data: Traces of the Bauhaus across 100 Years.* – Spector Books, 2019. – P. 242–270.

рассматривать ВХУТЕМАС только как объект исследования истории дизайна и искусства, то в каком-то смысле это лишь тавтология. Движимый историей и реальностью, ВХУТЕМАС стал важной теоретической точкой для изучения русского авангарда, модернизма и международного авангардного движения, а также еще одной исторической основой и практическим способом взглянуть на путь модернизма вне «контекста Баухауса».

Очевидно, что развитие ВХУТЕМАСа имеет уникальный эндогенный путь, и его понимание и изучение, с одной стороны, поможет нам восстановить и понять истоки модернистского дизайна и искусства, откроет новые перспективы российскому искусству и выработает теоретический подход к пониманию развития современного искусства, а с другой стороны, будет способствовать осмыслению аналогичной исторической ситуации и послужит надежным ориентиром для понимания людей, искусства, технологий настоящего времени и развития современного искусства.

Степень разработанности темы – Роль и значение ВХУТЕМАСа до сих пор не до конца раскрыты и изучены в мировом масштабе. В целом российские и зарубежные ученые достигли определенных результатов в исследованиях, основанных на компиляции, переводе и введении в научный оборот оригинальных архивных и исторических материалов о ВХУТЕМАСе в России, и они демонстрируют различные исследовательские направления и характеристики. Кроме того, китайские ученые также начали изучать ВХУТЕМАС в последние годы и достигли некоторых предварительных результатов.

Актуальные исследования ВХУТЕМАСа отражены в работах С.О. Хан-Магомедова, А. Абрамовой, А.Д. Гончарова, А.С. Хлебникова, Н.Л. Адаскиной, Л.И. Иванова-Веэна, И.В. Смекалова, В. Костина, О. Роттенберга, Р. Антонова, Л.А. Жадовой, К.М. Кантора, В.П. Зинченко, А.Н. Лаврентьева, Л.В. Марц, Е.Б. Муриной, К.И. Афанасьева, Л.К. Комаровой, Л.Г. Березовой, Н.П. Берляковой, А.Н. Боханова, Х. Волкмана, О.Г. Яцюк, В.Е. Барышевой, Christina Lodder, Н.В. Брызгова, Л. И. Черктова, В. Д. Козловского, Анна Воков, Н.В. Койновой, С.С. Громика, О.И. Адамова, П.В. Капустина, А.Н. Кислицыной, А.А. Аронова, В.А. Корнилова, Л.В. Кошмана, И.С. Куликова, Б.В. Левановой и др.

Российские исследования ВХУТЕМАСа – Российские ученые возродили изучение ВХУТЕМАСа в основном в 1950-е – 1960-е годы, когда смерть Сталина стала важным переломным моментом, и этот период рассматривается как период спасения и изучения документальных архивов ВХУТЕМАСа. На фоне повышенного интереса к наследию авангарда в этот период появляется ряд статей по изучению наследия ВХУТЕМАСа, среди которых стоит выделить работы С.О. Хан-Магомедова, А. Абрамовой, Н. Адаскиной, Р. Антонова, Л. Жадовой, Н. Кольцевой, В. Костиной, А. Костина, А. Лаврентьев, Л. Марц, О. Роттенберг и др.

В частности, следует отметить, что С.О. Хан-Магомедов, проделав огромную работу по опросу преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа, организации и изучению архивов, в итоге составил и опубликовал двухтомное издание книги «ВХУТЕМАС» (1995, 2000), которая стала базовым документом для последующих исследований ВХУТЕМАСа. К столетию ВХУТЕМАСа в 2020 году в России выпущен ряд монографий, мемуаров, каталогов выставок, альбомов фотографий и других изданий. Издана одноименная коллективная монография. В связи со столетием со дня основания ВХУТЕМАСа участие практически всех российских институций в чествовании легендарной авангардной школы было беспрецедентным³.

В целом русскоязычные статьи и монографии, в основном опирающиеся на первоисточники, значительно восполнили исторические пробелы в предыдущих исследованиях ВХУТЕМАСа. **В отечественной литературе исследования посвящены двум главным аспектам:** во-первых, восстановлению целей и задач преподавания ВХУТЕМАСа в истории и обзору развития его факультетов; во-вторых, изучению эволюции содержания преподавания ВХУТЕМАСа в разные периоды с акцентом на базовые курсы по темам «плоскостность», «трехмерность», «пространство», «цвет» и так далее. Эти исследования помогают понять структуру школы и образовательной системы ВХУТЕМАСа и являются прочной основой для дальнейших исследований. Однако важно отметить, что, несмотря на то что изучение ВХУТЕМАСа становится все более важным для исследователей, в российской науке существует лишь несколько крупных монографий по ВХУТЕМАСу. В настоящее время российская академическая среда сосредоточена на сборе и организации исторических данных, что отчасти объясняется благоприятными условиями для проведения адекватных исторических исследований на основе первоисточников. Хотя в России в последние годы появились сравнительные исследования «ВХУТЕМАС – БАУХАУС» с точки зрения теории культуры⁴, теоретическое изучение ВХУТЕМАСа началось раньше и было сосредоточено в странах Западной Европы, Великобритании и США.

Международные исследования ВХУТЕМАСа развиваются в двух направлениях: переводческом и исследовательском. После окончания холодной войны западные ученые получили доступ к советским архивам, что усилило интерес к конструктивизму и авангарду. Среди пионеров — Камилла Грей, Стивен Бэнн, Джон Боулт. Кристина Лоддер интерпретировала упадок конструктивизма

³ Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков. – М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. – 612 с.

⁴ Мелодинский Д.Л. Концепции художественного формообразования в архитектурных школах XX века. Развитие творческих идей ВХУТЕМАСа и Баухауса: дис. ... докт. искусств. – М., 2003. – 413 с. Козловский В.Д. ВХУТЕМАС и Баухаус в контексте художественной культуры России и Германии первой трети XX века (компаративный анализ): дис. ... канд. искусств. – М., 2017. – 190 с.

через призму технологической эстетики, а в последующие десятилетия акцент сместился на идеологические аспекты, благодаря работам Марии Гофф, Кристины Киаэр и Памелы Качурин. Виктор Марголин впервые включил ВХУТЕМАС в глобальную историю дизайна, несмотря на вторичность источников.

С 2010-х годов внимание к ВХУТЕМАСу усилилось благодаря выставкам в Берлине, Нью-Йорке и Германии. Появление книги Анны Боковой стало поворотной точкой: она впервые системно проанализировала педагогическую методику и институциональную деятельность школы. Западные исследователи преимущественно применяют антропологические и социологические методы, обусловленные развитием социальных наук и культурной политикой холодной войны. В целом, это способствовало формированию уникального феномена — **«диалога между западной современной теорией и теорией русского авангарда»**. В рамках этого диалога ВХУТЕМАС и авангард порой трактуются как отдельные, хотя и взаимосвязанные, структуры культуры и искусства СССР — как две стороны одной медали. При этом нередко акцент смещается на идеологическую деконструкцию, что приводит к двойной изоляции: во-первых, от внутренней связи ВХУТЕМАСа с русским авангардом; во-вторых, от его социально-политического контекста.

Китайские исследования ВХУТЕМАСа начались в 1980-х годах и прошли три этапа: внедрения (1980–2009), осознания (2009–2019) и активного изучения (с 2019 года). Изначально интерес проявляли архитекторы, получившие образование в СССР. Аббревиатура ВХУТЕМАС впервые была переведена как «呼捷玛斯» в 1998 году Хань Линфэем. В XXI веке появились статьи Си Цзинчжи, Чэнь Жуйлиня, Люй Фусюна и др. Чэнь Жуйлинь системно представил школу, ссылаясь на Камиллу Грей, чей труд был переведен на китайский только в 2019 году. Хань Линфэй подчеркивал значимость методологии ВХУТЕМАСа. Ван Шоучжи отметил стремление школы к объединению искусства, архитектуры и дизайна.

С конца 2010-х годов число публикаций о ВХУТЕМАСе в КНР заметно возросло. Помимо трёх статей автора диссертации, появилось четыре магистерских и одна докторская работа. Активны Чжоу Юйси, Ли Бо, Тянь Хунси, Пан Лэй, Ван Жэньсян, Цю Янь, Чжоу Сиюй, Чжан Чунянь и др., охватывающие темы от преподавания конструктивизма до сравнительного анализа с Баухаусом. Кульминацией стал международный симпозиум и выставка «От ВХУТЕМАСа к видению будущего» (2022), сопровождавшиеся каталогами и сборниками.

Однако, несмотря на рост интереса, в Китае всё ещё ощущается дефицит теоретических исследований ВХУТЕМАСа как экспериментальной площадки в контексте социально-культурной трансформации. Это подчеркивает необходимость дальнейшего развития критического, интердисциплинарного подхода.

Учитывая результаты современных российских и международных исследований, **изучение ВХУТЕМАСа развивается в двух основных направлениях:**

Первое направление сосредоточено на его образовательной функции как многопрофильной платформы для художественных школ. Анна Бокова определяет ВХУТЕМАС как образовательный эксперимент в служении новому коллективному обществу, а А. Н. Лаврентьев подчеркивает значимость его методологии, которая до сих пор влияет на преподавание современного дизайна. «Активная» модель, разработанная школой, повлияла на трансформацию образовательных программ Баухауса и сохраняла теоретические и практические споры на всех факультетах, открывая новые перспективы в изучении раннего модернистского дизайна.

Второе направление акцентирует внимание на социальной функции ВХУТЕМАСа в контексте советского культурного проекта. Предоставляя бесплатное образование с 1920 года, школа стала инструментом институционализации авангарда и сыграла роль в построении индустриального общества. Альфред Х. Барр, несмотря на первоначальное игнорирование школы, позднее признал её уникальный модернизационный потенциал.⁵

Современная научная интерпретация ВХУТЕМАСа, однако, сталкивается с рядом противоречий и разночтений. В западной историографии школа зачастую воспринимается как идеологический инструмент коммунистического режима⁶, тогда как в российской науке доминируют крайности: от обвинений в «буржуазном» формализме до чрезмерной «мифологизации».⁷ Эти диаметрально противоположные подходы отражают внутреннюю «неоднородность»⁸ ВХУТЕМАСа и сложные связи между школой, авангардом и идеологией в контексте 1920-х годов.

Указанные противоречия усугубляются влиянием культурной политики холодной войны. В этот период западные исследователи, включая исследователей русского авангарда и ВХУТЕМАСа, часто прибегали к идеологической критике⁹, что привело к формированию скрытого дискурсивного уклона. Подобный подход сохраняется и сегодня, подпитываясь глобальными политическими и культурными

⁵ Barr A.H., Jr. *Russian Diary 1927–1928 // Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* / ed. Irving Sandler and Amy Newman. – New York, 1986. – P. 125.

⁶ Западные искусствоведы, в том числе Зигфрид Гидион, Николаус Певснер и Альфред Барр, изображали ВХУТЕМАС как инструмент пропаганды советского правительства и как идеологическую угрозу. См. Также: Bokon A. *Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and “Creation with Fire”*, *Dust&Data: Traces of the Bauhaus across 100 Years*. – Spector Books. – 2019. – P. 242–270.

⁷ Фаворский В. *Забить игру в инженера // Литературно-теоретическое наследие*. – М.: Советский художник, 1988. – С. 457–459; Хан-Магомедов С.О. *ВХУТЕМАС*. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – С. 41; Марченко М.А. *Дизайн-утопии, политические мифологемы и реальная история*. Ч. II. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. – 2021. – № 1 (58). – С. 69–73.

⁸ Хан-Магомедов С.О. *ВХУТЕМАС*. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – С. 82.

⁹ См.: Lodder C. *Russian Constructivism*. – Yale University Press, 1983. – P. 5.

трансформациями. Именно поэтому критическое переосмысление ВХУТЕМАСа приобретает особую актуальность — оно необходимо для интерпретации сложных отношений между искусством, политикой и обществом, а также для поиска альтернативных моделей модернизма в контексте социалистической системы.

Хронологические рамки исследования сфокусированы на 1920-х годах и соответствующим образом расширены до периода предыстории в годы после революции 1917 года, с учетом предшествующих периодов объекта исследования ВХУТЕМАСа и контекста его формирования. Данные хронологические рамки совпадают со становлением и развитием объекта исследования и этапами его основных международных обменов.

Территориальные границы исследования представляют собой международную панораму, включающую территории (в основном Россия, частично Германия, а также Западная Европа и другие регионы), где ВХУТЕМАС и пропагандируемые им идеи, такие как искусство производства и конструктивизм, распространялись на практике. Данная территориальная рамка обеспечивает плюралистический и комплексный подход к проблеме исследования.

Объект исследования — многочисленные роли и этапы развития ВХУТЕМАСа в контексте взаимодействия художественно-производственных, идеологических и социокультурных факторов периода 1920-х гг.

Предмет исследования — генезис и трансформация концептуальных оснований ВХУТЕМАСа в их диалектическом взаимодействии с авангардными практиками, включая процессы взаимовлияния, синтеза и конфликта художественных парадигм 1920-х гг.

Цель исследования — критический анализ эндогенных механизмов развития ВХУТЕМАСа в рамках теории производственного искусства.

Задачи исследования:

1. На основании теории «тотального искусства» Бориса Гройса и концепции «производственного искусства» определить диалектическую связь между авангардом, ВХУТЕМАСом и официальной идеологией, а также прояснить роль искусства в формировании повседневной жизни постреволюционного общества.

2. Реконструировать историко художественный статус ВХУТЕМАСа в системе русского авангарда, включая анализ его институциональной роли как экспериментальной площадки для реализации большевистских социокультурных проектов и выявление противоречий между декларируемыми целями и фактическими практиками.

3. Выявить институциональную логику ВХУТЕМАСа как инструмента социального строительства, исследовав адаптацию учебных программ к задачам

государственной политики и эволюцию самоидентификации институции под влиянием идеологического давления.

4. Выявить и проанализировать основные направления и особенности деятельности ВХУТЕМАСа в эпоху 1920-х гг. в контексте трансформации отечественных и мировых художественных парадигм, проследив процессы институционального и эстетического переосмысления на стыке производственного искусства, модернизма и пролетарской культуры, а также раскрыть динамику отношений «искусство–идеология» в формировании советской художественной парадигмы.

5. Провести критический анализ причин кризиса ВХУТЕМАСа сквозь призму взаимодействия внешних (социально политических реалий) и внутренних (концептуальных противоречий, организационных дисфункций) факторов с целью деконструкции мифа о «закате авангарда» как полностью политически детерминированном процессе.

6. Оценить актуальность наследия ВХУТЕМАСа для современных художественных и образовательных практик, выявив потенциал его методологии в контексте проектного обучения, синтеза искусства и технологий и преодоления бинарных оппозиций «авангард–власть».

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. ВХУТЕМАС впервые рассматривается как целостный культурный феномен 1920-х годов — не только как учебное заведение, но и как экспериментальная платформа реализации идеологических и культурных проектов раннесоветского государства.

2. На основе теорий Б. Гройса и производственного искусства раскрыто диалектическое взаимодействие между авангардом, ВХУТЕМАСом и официальной идеологией, выявляющее механизмы влияния искусства на повседневную жизнь.

3. Уточнён историко-художественный статус ВХУТЕМАСа в авангардной системе с акцентом на его институциональную функцию и внутренние противоречия между декларациями и практикой.

4. Через призму производственного искусства деконструируется бинарность «авангард – власть», что позволяет предложить советско-российскую теоретическую перспективу развития современного искусства.

5. Влияние ВХУТЕМАСа на Баухаус рассматривается с позиций концептуальной трансформации и стратегий, что позволяет переосмыслить представления о культурной изоляции СССР.

6. В методологическом плане исследование вводит производственное искусство как «теорию среднего уровня», расширяющую интерпретационные возможности тотального искусства применительно к конфликтным полям XX века.

Теоретическая значимость. Как важный источник искусства в Советской России, развитие ВХУТЕМАСа, очевидно, имеет уникальный эндогенный путь, и его понимание и изучение, с одной стороны, поможет нам восстановить и понять истоки модернистского дизайна и искусства и даст новую российскую перспективу и теоретический подход к переосмыслению развития современного искусства, а с другой стороны, это будет способствовать размышлению над аналогичной исторической ситуацией, как эффективный источник для вдохновения в аспектах художественного и практического значения искусства. С другой стороны, исследование ВХУТЕМАСа способствует осмыслению сходной исторической ситуации и служит эффективным ориентиром, вдохновляющим на размышления о взаимоотношениях между искусством, обществом и жизнью.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в качестве материала для общих курсов по истории искусства, специализированных курсов, а также как справочный материал для проведения исследований, лекций и выставок.

Методология и теоретическая основа исследования

Исследование основано на критическом осмыслении истории идей и культуры, сочетает междисциплинарные методы (история, социология, искусствознание) и использует оригинальные архивы ВХУТЕМАСа. Цель — выяснить его роль в советском обществе, проанализировать внутренние жанровые антагонизмы и деконструировать ключевые противоречия, позволяющие понять парадоксы русского авангарда. Методы включают:

1. Анализ литературы. Сбор исторических документов о ВХУТЕМАСе, которые служат основой для его теоретической интерпретации.

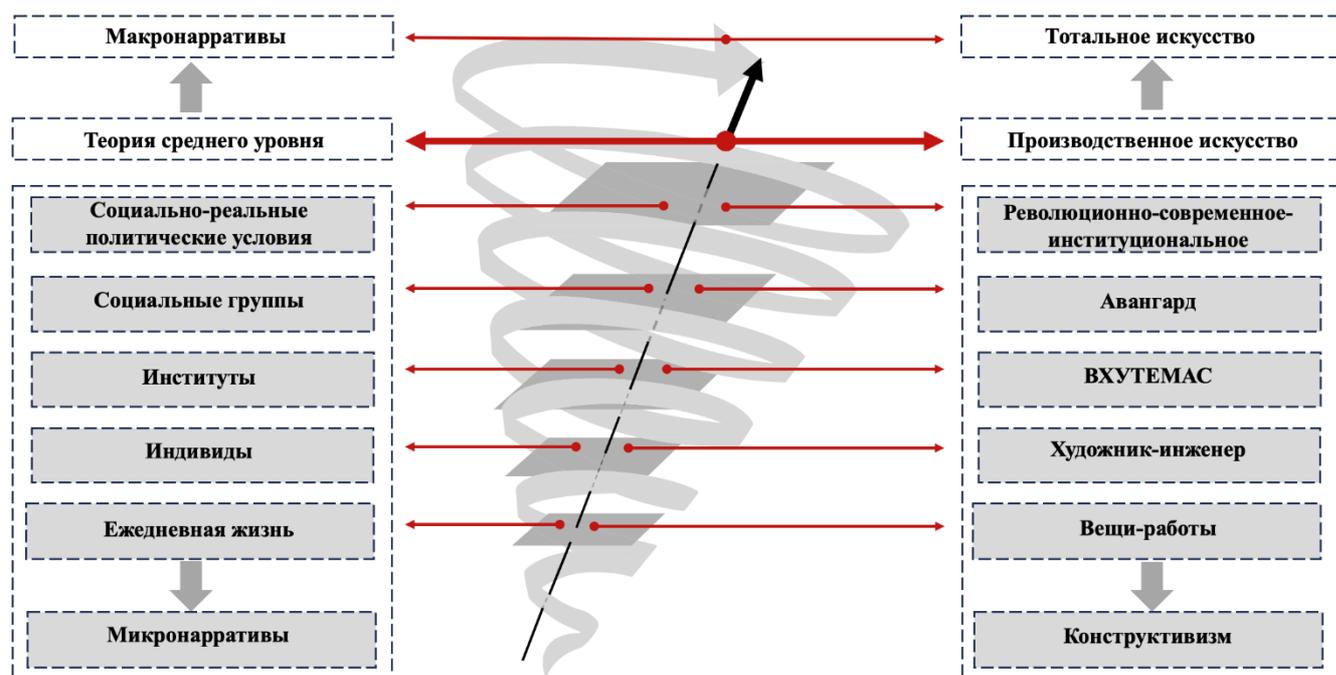
2. На основе исторических данных ВХУТЕМАС рассмотрен с теоретической точки зрения, то есть из внутренней перспективы производственного искусства, во внешних рамках теории тотального искусства, а также с позиций междисциплинарного подхода антропологии искусства, социокультурных исследований и так далее.

3. Сравнительный метод исследования. В исследовательской перспективе ВХУТЕМАС рассматривается как целостный культурный феномен, помещается в вертикальный исторический фон послереволюционного периода России 1920-х годов, вводится в международную перспективу того же периода для проведения горизонтальных сравнений.

Научно-теоретическая основа исследования опирается на концепцию **тотального искусства** Б. Гройса, расширенную через призму **теории среднего уровня**. Гройс предложил интерпретацию социалистического реализма как продолжения авангарда, преодолевая идеологические барьеры и культурные

разрывы между Востоком и Западом¹⁰. В этой логике возникает вопрос о месте ВХУТЕМАСа: как он соотносится с тотальным искусством, и каким образом его трансформация способствовала переходу к социалистическому реализму?

Теория **среднего уровня** (Р. Мертон)¹¹ позволяет позиционировать производственное искусство как аналитический мост между эмпирикой и теорией, эстетикой и идеологией, способствуя переосмыслению советского искусства в широкой культурной рамке.



Концептуальная схема исследования (создано автором)

Соответствие паспорту научной специальности. Направления исследования диссертации соответствуют паспорту научной специальности 5.10.1 – теория и история культуры, искусства (искусствоведение): п. 113 Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; п. 123 Авангардное и модернистское искусство конца XIX – начала XX века. Русский авангард в искусстве. «Серебряный век» российского искусства; п. 124 Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века, а также п. 25 Политика как феномен культуры; п. 67 Классовая (феодалная, крестьянская, буржуазная, пролетарская, социалистическая и т. д.) и внеклассовая культура.

Положения, выносимые на защиту

1. Большевики стремились собрать энергию пролетариата в широких масштабах через бесплатное образование, включить его в работу своего нового порядка и использовать «производство» как средство, катализирующее изменение идеала тотального общества как концептуально, так и практически. В рамках

¹⁰ He Y. Boris Groys and the total art of Stalinism // Thesis Eleven. – 2019. – № 152 (1). – P. 38–51.

¹¹ Merton R. On Theoretical Sociology. – The Free Press, 1967. – P. 39.

теории тотального искусства ВХУТЕМАС ликвидирует разрыв между искусством и системой через «производство», которое становится максимальным общим знаменателем и позволяет выступить авангарду, Общее видение большевиками будущего общества стало возможным на практическом уровне.

2. ВХУТЕМАС в 1920–1930-е годы выступал многозначной структурой — как пионер просвещения, экспериментальный прототип коммунистического аппарата и «отчужденец» эпохи. Он стал последней платформой прорыва для русского авангарда, предоставив пространство для обсуждения будущих социальных проблем. Его уникальность заключалась в приоритете технологии как цели и искусства как методологии, что способствовало коллективному действию и реализации идеалов.

3. Идентичность ВХУТЕМАСа формировалась в тесной связи с функциональной трансформацией конструктивизма, который в условиях НЭПа приобрёл статус государственно-идеологического инструмента. ВХУТЕМАС выступал одновременно как образовательная и институциональная платформа, что обеспечило его двойную роль в модернизации культуры и социальных структур. Переплетение производственного искусства с институциональной реконструкцией позволило школе эволюционировать от производственного к социальному инструменту, завершив функциональный переход к жизнестроительству.

4. С точки зрения производственного искусства, во ВХУТЕМАСе существовали как минимум следующие противоречия: (1) структурное противоречие: принципиальный спор о традиционном искусстве и современном производстве; (2) сдерживающее противоречие: самои́ф конструктивизма ограничивает развитие ВХУТЕМАСа; (3) конфронтационные противоречия: два вышеперечисленных противоречия задерживают выход производственного искусства в реальность и создают непримиримые конфронтационные противоречия с социальной реальностью и политическими требованиями, что приводит к распространению внутренней политики ВХУТЕМАСа на внешний мир, представляя собой двойную политику.

5. Неоднозначное отношение ВХУТЕМАСа к производственному искусству предсказывает конец истории русского авангарда как неизбежное следствие его внутренней логики развития, проявляющейся прежде всего в страстном желании стать политической идеей и в неприспособленности к реальности, что приводит к блужданию между оторванностью от общества и участием в нем и превращается в парадокс и черту самого авангарда, который в конце концов сменяется социалистическим реализмом.

6. Теория тотального искусства Б. Гройса важна для понимания советского авангарда, но нуждается в конкретизации. Настоящее исследование дополняет её через концепцию производственного искусства как «срединного уровня» анализа,

позволяющего выявить внутреннюю динамику авангарда и взаимодействие художественного и политического. Она также может дать новую теоретическую парадигму для интерпретации противоречий политических и эстетических норм, основанных на политических и культурных конфликтах, колониализме, рабстве, холодной войне и войнах XX века, и отчасти используется критически.

Апробация результатов исследования.

Основные положения диссертации нашли отражение в ряде публикаций в отечественных и зарубежных научных журналах, а также в выступлениях на международных научных конференциях.

Положения диссертационной работы и отдельные материалы исследования на разных этапах его реализации были представлены на конференциях: «Ломоносов-2024» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2024); The CUMULUS Conference (CAFA, Пекин, КНР, 2023); «Искусствознание: наука, опыт, образование» (ГИИ, Москва, 2023); V Форуме молодых учёных Шанхайской академии изящных искусств (Шанхайский университет, 2023); «Художественная культура советского периода» (ГИИ, Москва, 2022); «From VKhUTEMAS to Visions of the Future» (САА, Ханчжоу, КНР, 2022); The Doctoral Forum on Design Research (Университет Цинхуа, Пекин, КНР, 2021; Хунаньский университет, Чанша, КНР, 2024); «Семинар по написанию и исследованию истории дизайна» (NUA, Нанкин, КНР, 2022); Семинаре «Самораскрытие Баухауса» (САА, Ханчжоу, КНР, 2022) и др. Тема диссертации была отмечена рядом наград, включая премию «Лучшая работа» на The 17th Doctoral Forum on Design Research (2024) и «Премия правительства Китая для выдающихся студентов за рубежом» (CSC, 2022, № 2022-A453).

Структура и объем диссертации определяется логикой исследования проблемы и решением поставленных задач. Диссертационное исследование состоит из Введения, пяти глав, разделённых на два-три тематических параграфа, Заключения, списка использованных источников и литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении раскрывается актуальность и научная новизна темы, определяются объект, предмет, цели и задачи работы. Особое внимание уделяется степени разработанности рассматриваемой проблемы в отечественной и зарубежной науке, а также формулируются основные теоретико-методологические основания исследования; раскрывается научная, теоретическая и практическая значимость работы, указываются сведения об апробации исследования и предложения по возможностям его практического использования.

Глава I «Русская революция и искусство: контекст основания ВХУТЕМАСа» посвящена развитию русского искусства в послереволюционный период и устанавливает исторические предпосылки формирования ВХУТЕМАСа.

Период с 1917 по 1920 год стал временем значительных изменений в русском искусстве, когда установление новой социалистической власти открыло новые возможности для создания и пропаганды искусства, в том числе возникли новые художественные движения, на фоне которых и был основан ВХУТЕМАС.

В параграфе 1.1 «Развитие общих тенденций в русском искусстве после революции» рассматриваются изменения в художественном сознании и институциональной практике, произошедшие в условиях политической и идеологической революции. В отличие от привычного понимания искусства как автономной эстетической практики, авангард в послереволюционной России обрёл статус активного агента социального переустройства. Искусство было вовлечено в проект «новой жизни», в котором формы, стили и даже функции художественного производства подчинялись задаче формирования «нового человека». Согласно наблюдению Б. Гройса, революция мыслилась как *Gesamtkunstwerk* — «тотальное произведение искусства», в рамках которого государственная власть становилась своего рода «художником», преобразующим реальность по эстетическим и идеологическим законам.

Ленинский план монументальной пропаганды показателен в этом контексте: материальная среда рассматривалась как поле для художественно-идеологического воздействия на массы, а само искусство приобретало статус визуального языка власти, способного заменить старые символические формы новыми — героическими, утопическими, коллективными. Однако художественная реакция на революцию была неоднородной: по классификации В. Рябова, художественная среда раскололась на четыре группы — от враждебных до энтузиастов — и даже среди лояльных сохранялась настороженность к культурной политике новой власти¹², что свидетельствует не о резком сломе, а о сложном процессе перформативного художественной идентичности.

В этих условиях революционной неопределённости авангард стремился выработать новую форму коллективной визуальности. Кандинский, используя платформу ИНХУКа, разрабатывает концепцию монументального синтеза искусств, в которой театр, поэзия, архитектура и музыка сливаются в универсальный художественный организм. Малевич, напротив, стремясь преодолеть идеологические и чувственные ограничения, выстраивает супрематизм как форму метафизической чистоты и «естественного абстрактного языка». Эти поиски контрастируют с конструктивистской программой Татлина и Гана, для которых искусство должно было «раствориться» в производстве и стать средством организации труда, быта и социума. Благодаря ориентации на функциональную рациональность конструктивизм оказался наиболее созвучен задачам нового

¹² Рябов А.В. Художник и власть (борьба и сотрудничество, 1918–1932 гг.). – 2000. – С. 13–15.

государства, что выразилось в проекте памятника III Интернационалу и создании ВХУТЕМАСа как института нового типа, соединяющего утопическое воображение с практикой индустриального строительства.

В параграфе 1.2 «Искусство и Наркомпрос» рассматриваются две взаимосвязанные линии: во-первых, формирование идеологического искусства как инструмента «просвещения масс», во-вторых, становление художественной промышленности. Наркомпрос во главе с А. В. Луначарским был призван «ликвидировать изобразительную безграмотность», повысить эстетическое сознание крестьян и внедрить искусство в повседневную жизнь через музеи, сохранение памятников и поддержку новых художественных школ. Искусство трактовалось как форма «общественной идеологии», но одновременно как сила, способная воздействовать на сознание и трансформировать действительность. Во-вторых, уже в августе 1919 года первая Всероссийская конференция по художественной промышленности положила начало реформе художественного образования: старые академии заменялись государственными мастерскими, а дискуссии между представителями изобразительного искусства и профсоюзов по управлению этими мастерскими иллюстрировали противостояние утилитарного и «чистого» искусства. Под лозунгом «Искусство в производстве» художественная промышленность рассматривалась как этап на пути к интеграции искусства в массовое производство, приближая эстетику к жизни простых людей и закладывая основы «производственного искусства» в рамках социалистического строительства.

В целом политика большевиков в области искусства и культуры оставалась гибкой по сравнению с отказом идти по пути компромисса в политической сфере. Умеренный и тонкий подход нового правительства к сфере художественного образования, включая пристальное внимание и оценку авангардных тенденций, а также содействие доступности искусства и художественного образования для малообеспеченных слоев населения. С другой стороны, сама революция предъявила русскому искусству много новых требований. Возникшая идея новой личности «рабочего-техника-художника» привела к процессу реорганизации художественного образования, который шел в стране с 1918 года, в результате чего в начале 1920-х годов художественное образование в стране было перестроено и вышло на новый уровень. Но к этому времени эксперимент по художественной промышленности уже исчерпал себя, уступив место первым экспериментам производственничества и конструктивизма. Завершился переход от художественной промышленности к производственному искусству.

Глава II «Возникновение и развитие концепции производственного искусства» посвящена становлению производственного искусства как ключевого направления 1920-х годов, возникшего на пересечении авангарда и задач

социалистического переустройства. В условиях индустриализации искусство стало рассматриваться как инструмент преобразования быта и формы коллективного труда. Концепция оформляется в рамках Наркомпроса и ИНХУКа, где происходит теоретическое и институциональное переосмысление роли художника как участника социалистического строительства.

В параграфе 2.1 «Социально-политическая подоплека производственного искусства» анализируются исторические условия, при которых складывается концепция слияния искусства и труда. После Октябрьской революции проблема социалистического переустройства переходит с фронта на уровень повседневной жизни, и государство начинает воспринимать искусство как средство стабилизации и восстановления. Ленинская идея «революционного прагматизма» предполагает вовлечение искусства в сферу материального производства и быта. В этих условиях Наркомпрос учреждает ИЗО и ИНХУК — ключевые площадки художественного реформирования. Первоначально доминировавшие футуристы и левые художники стремятся разрушить границы между искусством и ремеслом, предложив модель художника как активного участника социального производства. В процессе кадровых и идеологических изменений ИНХУК превращается в центр разработки концепции производственного искусства. Вклад таких теоретиков, как О. Брик, Н. Чужак, Б. Кушнер и Н. Тарабукин, формирует основу нового понимания искусства как производственной деятельности. Их идеи — от «художника-инженера» до критики художественной самодостаточности — определяют поворот от автономной эстетики к утилитарному художественному действию. В результате дискуссий концепция приобретает чёткие теоретические очертания и становится основой реформы художественного образования в ВХУТЕМАСе, где утверждается тип художника-проектировщика, ориентированного на практику и индустриальное строительство.

В параграфе 2.2 «От производства “вещей” к построению пролетарской культурной системы» прослеживается переход производственного искусства от задач материально-бытовой организации к проекту формирования целостной пролетарской культуры. В центре внимания оказывается концепция Б. Арватова, синтезировавшего в 1920-е годы основные идеи левого авангарда и предложившего новую модель художественной практики, основанную на принципе «монизма вещей». Вдохновлённая тектологией А. Богданова, эта модель рассматривала искусство как метод интеграции всех форм человеческой деятельности — от производства до культуры. Материальная культура трактуется как системообразующий элемент повседневной жизни, формирующий сознание личности и определяющий стиль эпохи. Конечной целью становится переосмысление предметного мира и преодоление разрыва между вещью и

человеком в условиях индустриального коллективизма. Производственное искусство осмысляется как универсальный способ организации жизни, «тотальный дизайн», где художник-проектировщик принимает участие в преобразовании быта, производства и сознания.

В параграфе 2.3 «Переход от теории к практике: конструктивизм как метод» анализируется, как конструктивизм, первоначально представлявший собой разнородные философские и художественные позиции, постепенно трансформируется в прикладной метод производственного искусства. В центре внимания — деятельность Первой рабочей группы конструктивистов при ИНХУКе и идеологический раскол с группой Кандинского, приведший к утверждению нового типа художника-проектировщика, ориентированного на индустриальное производство и функциональность формы. Конструктивизм начинает восприниматься не только как эстетическая позиция, но и как основа художественного образования и культурной политики. В этом контексте ВХУТЕМАС становится идеальной площадкой для реализации целей производственного искусства.

При этом, наряду с широкой социальной критикой авангардного формализма, именно в этот критический период производственное искусство Арватова выступило в качестве своеобразной «срединной теории», связывающей тотальное искусство реальной политики и тотальное искусство как всеохватывающий идеал. Тотальное искусство соединяло реальную политику и конструктивизм как «прототипическое средство», чтобы идеалы тотального искусства, сближенные на заре большевиков и авангарда, были продолжены и стали возможными в реальности. Иными словами, производственное искусство как «срединная теория» по горизонтали соединяет социальные запросы авангарда (на уровне искусства), ВХУТЕМАСа (на уровне производства) и большевиков (на уровне реальной политики) и по вертикали – на уровне искусства и производства как макронарратив соединяет тотальное искусство в контексте реальной политики с микронарративом, конституирующим метод – школой, фабрикой, занятой в конкретном производстве. ВХУТЕМАС, как предмет производственного искусства, естественным образом вписывался в рамки советского тотального искусства. Через теорию производственного искусства и производственную практику ВХУТЕМАСа авангард ликвидировал разрыв между искусством и системой, сделав возможным на практическом уровне общее видение будущего общества послереволюционным авангардом и большевиками. В теоретических рамках тотального искусства производство стало максимальным общим знаменателем, воплощающим общее видение будущего и современности страны и даже целого общества.

Глава III «Характеристики развития и состояние ВХУТЕМАСа 1920-х гг.» исследуется роль и влияние ВХУТЕМАСа в контексте истории искусства и

социальной реальности 1920-х годов. ВХУТЕМАС рассматривается как лаборатория искусства коммуны, где произошло множество преобразований в системе художественного образования. ВХУТЕМАС был не просто школой, а кузницей авангарда, где дух инноваций и экспериментов пронизывал все аспекты художественной и педагогической практики.

Параграф 3.1 «ВХУТЕМАС как лаборатория искусства коммуны» рассматривает ключевые преобразования в системе художественного образования. В 1918 году началась первая реформа, сделавшая обучение бесплатным и доступным для всех слоёв населения, что стало радикальным отходом от дореволюционной модели, где художественное образование было платным и предназначалось преимущественно для мужчин. Образовательная модель СВОМАСа базировалась на студенческом самоуправлении и творческой свободе, давая студентам возможность развивать свои индивидуальные интересы. Однако, несмотря на новизну и революционность идей, СВОМАС столкнулся с проблемами, такими как отсутствие педагогического руководства и дисциплины, что привело к радикализации внутри мастерской.

В результате был создан ВХУТЕМАС для объединения искусства с производством, науки с технологией и для воплощения новых аспектов социалистической жизни. ВХУТЕМАС стремился к созданию нового типа художника-инженера, способного проектировать практические объекты для промышленного производства, широко используемые в индустриализации. Он рассматривался как государственный инструмент для воспитания рабочего класса и стремился к массовому образованию, подготавливая специалистов нового типа, которые могли бы управлять производством и быть лидерами в новом обществе.

ВХУТЕМАС функционировал как образовательное учреждение, которое выходило далеко за рамки обучения и изучения искусства. В отличие от Баухауса, нацеленного на элитарное образование, ВХУТЕМАС был открыт для всех слоёв общества и на бесплатной основе. Это позволяло ему стать авангардной институциональной платформой, образовательным экспериментом беспрецедентного масштаба. ВХУТЕМАС стремился к интеграции искусства с производством, науки с технологией, и совместимости новых аспектов социалистической жизни с потребностями народа.

Параграф 3.2 «Борьба за методологию: производственное искусство и реликтовое искусство» рассматривается педагогическая концепция ВХУТЕМАСа, основанная на «объективизации» процесса преподавания художественных дисциплин, слиянии различных художественных жанров и разработке единой педагогической методики. ВХУТЕМАС искал универсальную основу для всех видов искусства и человеческой деятельности, что нашло отражение в наличии в учебном плане основного отделения, на котором

преподавались графика, цвет, объем и пространство. Эти дисциплины были направлены на поиск общих формальных принципов во всех дисциплинах, на анализ базовых элементов, общих для всех изобразительных и пластических искусств, а также на обучение абстрактному обобщению художественных элементов.

Стремясь к формированию нового визуального языка, отвечающего задачам индустриального общества, ВХУТЕМАС поставил перед собой цель интеграции формообразования с потребностями производства и массового строительства. Особое значение в этом процессе придавалось архитектуре, воспринимаемой как научно-художественный инструмент, способный способствовать ускоренной индустриализации советского общества. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа выполнял консолидирующую роль, объединяя «производственные» и «чистые» искусства в рамках единой методологической программы. Преподаватели и студенты факультета активно участвовали в разработке проектов социалистической архитектуры, стремясь к созданию форм, сочетающих функциональность, художественную выразительность и идеалы нового общества.

Параграф 3.3 «Реальность ВХУТЕМАСа: от фракционных споров к лагерным дебатам» анализируется внутренняя борьба между разными лагерями внутри ВХУТЕМАСа. Школа объединяла разные лагеря русского авангарда начала XX века и сохраняла сильное консервативное академическое присутствие. Этот неоднородный состав был источником многих противоречий внутри ВХУТЕМАСа. ВХУТЕМАС просуществовал всего десять лет, и его существование было во многом хаотичным с точки зрения организационной структуры, а с точки зрения философии искусства он в течение значительного времени не имел четкого направления. С одной стороны, по мнению нового правительства, искусство должно было заниматься не освоением старых техник, а воплощением новых революционных принципов. С другой стороны, новая школа была организована на основе новых принципов и методов решения художественных задач, но не могла сразу выработать новые формы выражения. Это закономерно привело к «диалектической борьбе между оппозицией и единством внутри старой и новой художественных школ в первые годы после революции». ВХУТЕМАС был микрокосмом более широких художественных и идеологических противоборств того времени, отражая напряжения между традицией и современностью, между художественной свободой и политическим контролем.

ВХУТЕМАС сыграл важную роль в развитии советского искусства и дизайна, став экспериментальным прототипом коммунистического государственного аппарата. Он поставил ряд проблем, с которыми общество сталкивается или столкнется в будущем, и предоставил редкую возможность обычному человеку принять участие в процессе размывания границ между

различными дихотомиями, такими как реальность и нереальность, традиция и современность, искусство и производство. ВХУТЕМАС был не просто образовательным учреждением, а лабораторией будущего, где границы между искусством, технологией и обществом постоянно пересматривались. Его наследие продолжает оказывать влияние на художественные и образовательные практики и по сей день, напоминая о трансформационном потенциале искусства и образования в формировании общества.

Глава IV «ВХУТЕМАС как зеркало внутренних и внешних противоречий в развитии советского искусства» анализирует историю ВХУТЕМАСа от его создания до «реформы – передачи – перестройки – ликвидации», рассматривая смену трех ректоров ВХУТЕМАСа. Отмечено, что частые реформы и длительный период фрагментации в этот период выявили наложение трех противоречий ВХУТЕМАСа, поставив его под давление двойной политики как внутри, так и учебного заведения.

Параграф 4.1 «Реформа: Спор искусства и производства» анализирует борьбу за доминирование между художественными и промышленными подходами в структуре ВХУТЕМАСа. Первый этап связан с противостоянием подходов трёх ректоров. Ефим Равдель, сторонник радикального авангарда, внедрил метод «производственного обучения», где студенты работали над реальными заказами, отвергая академические студийные практики. Однако его реформы вызвали сопротивление «старой гвардии» — преподавателей живописи и скульптуры, чьи мастерские сохраняли влияние. Низкий культурный уровень студентов (многие — выходцы из рабочих и крестьян) осложнил реализацию программ: абстрактные теории Кандинского, например, оказались недоступными для понимания. Приход Владимира Фаворского (1923) сместил акцент на классическое искусство. Он реорганизовал структуру ВХУТЕМАСа, подчинив производственные факультеты (металл, дерево, текстиль) художественным. Это привело к катастрофическому падению числа студентов на индустриальных направлениях. Фаворский видел базовое отделение как фундамент для профессионального искусства, а не промышленности, что противоречило изначальной миссии ВХУТЕМАСа. Даже его попытка создать объединённый производственный факультет провалилась из-за сопротивления консерваторов. Кризис достиг пика в 1926 году, когда Павел Новицкий, новый ректор, объявил о необходимости ликвидировать деление на «художественные» и «производственные» факультеты, подчеркнув, что ВХУТЕМАС должен стать единым «художественно-техническим вузом». Однако к этому моменту дисбаланс стал необратимым: текстильный факультет, например, оставался маргинальным, а проекты студентов-дизайнеров (мебель Родченко, абстрактные ткани Степановой) не находили применения в массовом производстве.

Параграф 4.2 «Передача: Конструктивизм и его мифы» исследует, как изначально революционная идеология конструктивизма деградировала в формалистический эксперимент. Изначально конструктивизм декларировал разрыв с «буржуазным искусством», стремясь интегрировать творчество в промышленность. Однако к середине 1920-х он превратился в самодостаточный формализм. Художники, такие как Родченко и Лисицкий, столкнулись с технической отсталостью предприятий НЭПа: их проекты (например, функциональная мебель или агитационные плакаты) либо оставались на бумаге, либо тиражировались в единичных экземплярах. Критики, включая Бориса Арватова, обвинили конструктивистов в «возврате к эстетике»: вместо создания утилитарных объектов они разрабатывали сложные геометрические композиции, далёкие от реальных нужд производства. Даже на международных выставках (Берлин, 1922) конструктивизм подавался как художественное течение, а не социальная программа. Внутри ВХУТЕМАСа это привело к парадоксу: факультеты, декларировавшие связь с заводами, фактически готовили «бумажных архитекторов». Лисицкий, возглавлявший кафедру мебели, признавал, что студенты сосредоточились на «лабораторных экспериментах», а не на решении практических задач.

Раскол усугублялся идеологическими спорами. Алексей Ган, теоретик конструктивизма, резко критиковал коллег (Эренбурга, Лисицкого) за «неспособность порвать с искусством», тогда как западные интерпретации конструктивизма (например, в Баухаусе) игнорировали его социальную составляющую, сводя к эстетике геометрии.

Параграф 4.3 «Реструктуризация: Разрыв между технологиями и обществом» описывает финальный этап кризиса, когда ВХУТЕМАС, преобразованный в ВХУТЕИН, окончательно утратил связь с промышленностью. К 1927 году ВХУТЕМАС окончательно утратил связь с промышленностью. Реорганизация в ВХУТЕИН формально сохранила семь факультетов, но акцент сместился на узкую подготовку «художников-инженеров». Однако учебные программы, сокращённые до одного года базового обучения, не давали достаточных технических знаний. Выпускники создавали проекты (например, металлические конструкции или текстильные паттерны), которые фабрики не могли реализовать из-за технологической отсталости. Внешние факторы ускорили крах. Политика индустриализации требовала не «революции вкуса», а конкретных специалистов для заводов. ВХУТЕМАС, с его акцентом на эксперимент, оказался несовместим с этой задачей. К 1930 году институт расформировали: производственные факультеты стали техникумами, а художественные — независимыми вузами.

Крах ВХУТЕМАСа стал результатом сложного переплетения идеологических, педагогических и социальных противоречий. На идеологическом уровне институт оказался заложником утопического проекта «тотального искусства», который не смог адаптироваться к прагматическим требованиям социалистической индустриализации. Власти ожидали, что ВХУТЕМАС станет кузницей «художников-инженеров», способных напрямую обслуживать нужды промышленности, однако авангардные эксперименты оставались эстетическими манифестами, далёкими от массового производства. Педагогическая система усугубила кризис: попытки совместить творческую свободу с технической стандартизацией привели к фрагментации программ. Студенты, преимущественно из рабочих и крестьян, не могли освоить сложные теории, а сокращение сроков обучения до одного года лишило их базовых инженерных навыков. Социальный разрыв между элитарным авангардом и пролетарской аудиторией стал непреодолимым: конструктивисты, провозглашавшие «смерть искусства», сами оказались в ловушке формализма, а их проекты воспринимались как «бумажные утопии». Внешнее давление политики индустриализации, требовавшей узких специалистов, окончательно похоронило идею синтеза искусства и производства. Распад ВХУТЕМАСа в 1930 году символизировал крах раннесоветского модернизма, где революционные амбиции столкнулись с неготовностью общества и экономики к радикальным трансформациям.

На основе предыдущих глав в Главе V «**Разочарование в утопии русского авангарда с точки зрения ВХУТЕМАСа**» доказывается, что в теоретических рамках тотального искусства ВХУТЕМАС реализовал авангардное, большевистское видение будущего общества на практическом уровне благодаря ликвидации разрыва между искусством и системой посредством «производства». Однако неоднозначное отношение ВХУТЕМАСа к производственному искусству означает конец истории русского авангарда как неизбежное следствие его внутренней логики развития. Таким образом, помимо ВХУТЕМАСа проводится переосмысление советского авангарда с диахронической и исторической точек зрения, а также в сравнении с международными аналогами русского авангарда. В то же время интерпретация теорий Гройса осуществляется на основе критической перспективы.

Параграф 5.1 «Гетерогенность утопии: парадоксы и особенности авангарда» исследует фундаментальные противоречия русского авангарда, проявившиеся в его стремлении совместить революционное искусство с политической идеологией. Авангард изначально видел в большевиках союзников для разрушения старого мира, но их сотрудничество оказалось иллюзорным: художники, такие как Малевич и Ган, пытались встроить коммунистические идеи в свои манифесты, однако это привело к деполитизации искусства. Вместо

преобразования общества авангард создал новую эстетическую утопию, где искусство стало самореференциальным. Парадокс заключался в том, что стремление к радикальному разрыву с традицией обернулось формальным экспериментом, оторванным от реальности. Например, конструктивисты, провозгласившие переход «от мольберта к машине», вернулись к абстракциям, не решив проблему интеграции искусства в производство. Это противоречие усугублялось социальным контекстом: низкий уровень подготовки студентов ВХУТЕМАСа из рабочих и крестьян делал невозможным реализацию сложных теорий.

Параграф 5.2 «Социальное видение тотального искусства» анализирует попытки Бориса Гройса реконструировать связь авангарда с социалистическим реализмом через концепцию «тотального искусства». Гройс утверждает, что производственное искусство (Арватов) и конструктивизм стали мостом между утопией авангарда и политической программой большевиков. Цель создания «нового человека» и преобразования быта через искусство, по его мнению, объединила авангард и соцреализм. Например, соцреализм, отвергая формализм, сохранил авангардную идею искусства как инструмента социальной инженерии. Однако эта преемственность оказалась компромиссной: авангард, стремившийся к эстетической революции, был поглощен государственной идеологией. Гройс подчеркивает, что даже в соцреализме сохранилась авангардная установка на «разрыв с прошлым», хотя и в иной форме — через создание единого стиля, доступного массам.

Параграф 5.3 «После утопии» рассматривает критику интерпретаций Гройса, особенно его сравнения авангарда со сталинским соцреализмом. В книге *Gesamtkunstwerk Сталин* Гройс трактует советский проект как «тотальное искусство», где политика и эстетика сливаются в стремлении создать новую реальность. Он проводит параллели между авангардом и сталинизмом: оба отвергали традицию, стремились к тотальному контролю и созданию «нового человека». Однако такая позиция вызвала обвинения в оправдании сталинского режима. Гройс парирует, что его цель — не моральная оценка, а анализ общих политических стратегий. Например, и авангард, и соцреализм использовали искусство для легитимации власти, игнорируя запросы аудитории. Подобное прочтение игнорирует этические аспекты, но позволяет увидеть искусство как часть исторического процесса, где утопия и реальность постоянно взаимодействуют. Крах утопии русского авангарда, по Гройсу, стал следствием его внутренней логики: стремление к абсолютному разрыву с прошлым привело к изоляции, а попытки стать политической силой — к подчинению государственной идеологии. ВХУТЕМАС, как символ этой траектории, демонстрирует, как революционные амбиции столкнулись с невозможностью преодолеть разрыв

между искусством и обществом.

Заключение подводит итоги исследования, обобщая ключевые аспекты послереволюционного взаимодействия между властью и искусством, государством и авангардом. Проанализированы социально-политические и культурные условия возникновения ВХУТЕМАСа и его место в рамках русского авангарда, в частности в контексте «тотального искусства». Предлагается новая методологическая перспектива, в которой теория производственного искусства рассматривается как альтернатива ограниченности концепции Б. Гройса и как теоретическая парадигма для анализа конфликтов между политическим и эстетическим в условиях колониализма, рабства, холодной войны и других вызовов XX века.

Кризис авангарда представлен как результат внутренних противоречий, в частности — столкновения утопических амбиций с неспособностью выработать устойчивые эстетические практики, отвечающие требованиям времени. Переход от мастерской к «заводу» открыл новые горизонты, но привёл к «романтическому» саморазрушению, проявившемуся в колебаниях между абстракцией и социальной ангажированностью.

ВХУТЕМАС был одновременно пионером, лабораторией и институциональным механизмом «жизнестроительства». Его композиционные курсы сформировали устойчивую образовательную инерцию; экспериментальные практики нарушали художественные каноны, способствуя формированию модели «социального искусства»; институциональные формы обеспечивали реализацию коллективных идеалов. В период трансформаций школа заняла центральное место как наследник художественных традиций и оказала влияние на международное дизайнерское образование, включая Баухаус. Конструктивизм стал метафорой индустриализации, искусство — инструментом социальной трансформации, а функционализм — посредником между идеологией и производством.

Экспериментальная модель ВХУТЕМАСа имела значение не только для образования, но и для государственного строительства. В условиях ранней свободы школа способствовала переосмыслению дихотомий: искусство и производство, реальность и утопия. Она провозглашала приоритет технологии как цели, а искусства — как метода.

Идентичность ВХУТЕМАСа была неразрывно связана с конструктивизмом, получившим институциональное признание в условиях НЭПа. Школа функционировала как платформа для изменения повседневной жизни, а её производственное искусство — как механизм институциональной трансформации. Однако внутренние противоречия между элитарностью авангардного «производства» и массовыми запросами привели к кризису. Идея слияния труда и творчества оборачивалась формализмом: художественная элита не соответствовала

составу студентов, выпускники были слабо подготовлены к промышленности, а утопические программы не учитывали реальность.

ВХУТЕМАС столкнулся с тройным кризисом: несоответствие социальной базы, технический разрыв и идеологическое расхождение. Это обусловило «романтическое самозатухание» авангарда, описанное В. Бенямином как «отрыв формы от содержания».

Теоретический вклад исследования выражается в трёх аспектах. Во-первых, представлена концепция производственного искусства как промежуточной категории между авангардной теорией и индустриальной практикой, позволяющей преодолеть исторический детерминизм. Во-вторых, разработан метод вертикально-горизонтального анализа, раскрывающий взаимодействие между государством и общественными группами через призму производственного искусства как «срединной теории». В-третьих, сравнительный анализ ВХУТЕМАСа и Баухауса выявляет альтернативные пути модернизма и закладывает основы незападной парадигмы в глобальной истории искусства.

Таким образом, рассмотрение производственного искусства как посредника между идеологией и индустрией позволяет преодолеть линейные нарративы модернизма и выявить скрытые возможности, рождающиеся в противоречии между политикой, художественной практикой и социальной реальностью. Это способствует развитию критически чуткой истории искусства, свободной от универсалистских и колониальных схем.

Основные результаты исследования нашли отражение в 8 статьях, 3 из которых – опубликованы в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ. (общий объем 7,98 п.л., авторский вклад – 7,43 п.л.).

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования:

1. Пу, А. Производственное искусство как срединная теория: искусство, производство и политика в 1920-е годы / М.Ю. Евсевьев, Пу Аньюань // Теория и история искусства. – 2024. – № 1–2. – С. 209–226. (1,14 п.л. / 1,03 п.л.)

2. Пу, А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления / Пу Аньюань // Культура и искусство. – 2024. – № 6. – С. 1–12. (0,90 п.л.)

3. Пу, А. Интерпретация эстетической теории Бориса Арватова в трудах Бориса Гройса / Пу Аньюань // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 120–128. (1,04 п.л.)

Публикации в других научных изданиях:

4. Пу, А. Распад ВХУТЕМАСа в контексте разочарования в идеях русского авангарда / Пу Аньюань // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2022. – № 69. – С. 234–240. (0,77 п.л.) — РИНЦ.

5. Pu, A. Order, paradigm, and aesthetic politics: dress reform in the Soviet NEP period (1921–1928) / Pu Anyuan, Zhang Lei // Вопросы истории. – 2023. – № 6, ч. 2. – С. 240–253. (1,60 п.л. / 1,28 п.л., на английском языке). — РИНЦ.

6. 浦安原. 悖论与症候: 从呼捷玛斯看俄罗斯先锋派乌托邦的幻灭. 美术观察. 2023(12): 85–90. (Пу Аньюань. Парадоксы и симптомы: разочарование в утопии русского авангарда из ВХУТЕМАСа / Пу Аньюань // Наблюдение искусства. – 2023. – № 12. – С. 85–90.). (0,92 п.л., на китайском языке) — CNKI, CSSCI.

7. 浦安原, 张磊. 呼捷玛斯悖论: 构成主义的国家身份和功能再造. 艺术设计研究. 2021(04): 70–78. (Пу Аньюань. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма / Пу Аньюань, Чжан Лэй // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 70–78.). (0,87 п.л. / 0,75 п.л., на китайском языке). — CNKI, CSSCI.

8. 浦安原. 呼捷玛斯一百年: 早期现代主义图景残缺的一角. 艺术设计研究. 2020(06): 68–72. (Пу Аньюань. К 100-летию ВХУТЕМАС: фрагмент картины раннего модернизма / Пу Аньюань // Исследование искусства и дизайна. – 2020. – № 6. – С. 68–72.). (0,74 п.л., на китайском языке). — CNKI, CSSCI.