

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

На правах рукописи

ПУ АНЬЮАНЬ

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

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

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

Научный руководитель:
Кандидат исторических наук, доцент
Евсеев Михаил Юрьевич

Санкт-Петербург
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ИСКУССТВО: КОНТЕКСТ ОСНОВАНИЯ ВХУТЕМАСА.....	43
1.1. Развитие общих тенденций в русском искусстве после революции.....	44
1.2. Искусство и Наркомпрос.....	56
1.2.1. Наркомпрос и идеологическое искусство	57
1.2.2. Наркомпрос и художественная промышленность	65
Выводы	74
ГЛАВА II. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КОНЦЕПЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА.....	76
2.1. Социально-политическая подоплека производственного искусства	77
2.2. От производства «вещей» к построению пролетарской культурной системы	84
2.3. Переход от теории к практике: конструктивизм как метод	88
Выводы	93
ГЛАВА III. ХАРАКТЕРИСТИКИ РАЗВИТИЯ И СОСТОЯНИЕ ВХУТЕМАСА 1920-Х ГГ.	96
3.1. ВХУТЕМАС как лаборатория искусства коммуны	97
3.1.1. От СВОМАСа к ВХУТЕМАСу.....	97
3.1.2. От «массового образования» к «массовой дисциплине»	103
3.2. Борьба за методологию: производственное искусство и реликтовое искусство	109
3.2.1. Преподавание основ конструктивизма	109
3.2.2. Архитектура как синтетическое искусство	113
3.3. Реальность ВХУТЕМАСа: от фракционных споров к лагерным дебатам	117
Выводы	125
ГЛАВА IV. ВХУТЕМАС КАК ЗЕРКАЛО ВНУТРЕННИХ И ВНЕШНИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ В РАЗВИТИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА.....	127
4.1. Реформа: Спор искусства и производства	128
4.2. Передача: Конструктивизм и его мифы	139
4.3. Реструктуризация: Разрыв между технологиями и обществом	145
Выводы	152
ГЛАВА V. РАЗОЧАРОВАНИЕ В УТОПИИ РУССКОГО АВАНГАРДА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВХУТЕМАСА.....	153
5.1. Гетерогенность утопии: парадоксы и особенности авангарда	153
5.2. Социальное видение тотального искусства	157
5.3. После утопии.....	160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	165
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	176

ВВЕДЕНИЕ

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 дизайна², но и привела к неправильной интерпретации ВХУТЕМАСа как части исторического

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.

наследия Баухауса либо его культурной производной³. Некоторые ученые даже утверждают, что хаотичный ВХУТЕМАС того времени вряд ли мог оказать определенное влияние на Баухаус⁴. 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.

«Вся история – это современная история» («Ogni storia e la storia contemporanea»), и если довести это высказывание итальянского историка Бенедетто Кроче (Benedetto Croce) до крайности, то получится следующее: история так или иначе становится частью настоящей реальности и продолжит участвовать в нашем будущем. Спустя сто лет после основания Баухауса во ВХУТЕМАСе разыгрывается похожая историческая ситуация. Мир так же переживает период драматического перехода, географический и политический дисбаланс составляют

³ Фактически это пренебрежение можно проследить до 1920-х и 1930-х годов. Альфред Х. Барр-младший, директор-основатель Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, зимой 1927–1928 годов посетил Москву с двухмесячным визитом и побывал во ВХУТЕМАСе около трех раз. На выставке «Кубизм и абстракционизм», состоявшейся в 1936 году, было много работ Татлина, Лисицкого и Родченко, тогдашних преподавателей ВХУТЕМАСа. Однако о существовании ВХУТЕМАСа Барр вообще не упомянул. См.: 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. В последние годы, когда история ВХУТЕМАСа постепенно дополняется, некоторые ученые стали утверждать, что подобные сравнения «не оправданы», особенно в отношении причин закрытия этих двух учреждений.

⁴ Цит. по: Lodder C. *VKHUTEMAS and Bauhaus* // Баухаус и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – P. 21–28. В последние годы ученые начали осознать и признавать объективное существование этого влияния. Кеннет Фрэмpton считает, что многие из новаторских методов преподавания дизайна в Баухаусе зародились во ВХУТЕМАС: «Большая часть преподавания Баухауса в области графики, дизайна мебели и даже архитектуры в Веймаре и Дессау зародилась во ВХУТЕМАСе. Хотя Баухаус достиг совершенства в этих аспектах, его основные оригинальные идеи, похоже, в конечном итоге зародились в Советском Союзе». См.: Bokov A. *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930*. – Zurich: Park Books, 2020. – P. 22.

диалектику современной системы, и две сменяющие друг друга эпохи на пороге этого перехода имеют связи во времени и пространстве. 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 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-Везна, 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-Магомедов⁵, проделав огромную работу по опросу преподавателей и студентов ВХУТЕМАСа,

⁵ В основном как исследователь истории архитектуры, С.О. Хан-Магомедов является автором книг: «Пионеры советского дизайна» (1995), «Архитектура советского авангарда» (1996, 2001), «Конструктивизм» (2003), «Сто шедевров советского архитектурного авангарда» (2004), «Рационализм» (2007), «Супрематизм» (2007) и других монографий. Он также написал биографии пионеров русского авангарда – Константина Мельникова, Александра Веснина, Николая Ладовского, Александра Родченко, Мойши Гинзбурга, Ивана Леонидова, Генриха Людвиг, Ильи Голосова. Результаты научных работ в той или иной степени затрагивали актуальные аспекты ВХУТЕМАС и послужили важной основой для последующих исследований.

организации и изучению архивов, в итоге составил и опубликовал двухтомное издание книги «ВХУТЕМАС»⁶ (1995, 2000), которая стала базовым документом для последующих исследований ВХУТЕМАСа.

Создание в 1962 году Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) можно считать знаковым событием в области истории советского искусства и дизайна. Основными членами ВНИИТЭ являются искусствовед Л.А. Жадова, философ К.М. Кантор, психологи В.П. Зинченко, А.Н. Лаврентьев и др. В некотором роде ВНИИТЭ на время превратился в центр изучения истории советского дизайна. Кроме того, среди исследователей ВХУТЕМАСа – Н.Л. Адаскина и Л.В. Марц из Третьяковской галереи. Их работы публиковались в журнале ВНИИТЭ «Техническая эстетика», а также в сборнике «Труды ВНИИТЭ»⁷. На достижениях этой группы ученых в определенной степени базируются сегодняшние мировые исследования ВХУТЕМАСа.

Помимо ВНИИТЭ, журналы «Техническая эстетика» и «Декоративное искусство СССР» также стали двумя важнейшими платформами для изучения ВХУТЕМАСа и связанных с ним вопросов во второй половине XX века. В период с 1964 по 1992 год издание «Техническая эстетика» представило панорамный академический обзор, отражающий глубокое исследование ВХУТЕМАСа российским научным сообществом. Журнал не только систематически проследил историческую эволюцию учебного заведения — от авангардного эксперимента к институционализации образовательной системы — но и с трехаспектной глубиной рассмотрел педагогические методики, творческую практику и переоценку ценностей, что позволило комплексно представить многогранный облик этого

⁶ Хан-Магомедов, С.О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские. Кн. 1 / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Ладья, 1995. – 343 с. Хан-Магомедов, С.О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские. Кн. 2 / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Ладья, 2000. – 488 с.

⁷ Техническая эстетика: Труды ВНИИТЭ / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т техн. эстетики Гос. ком. Совета Министров СССР по науке и технике. – М., 1971; Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа. – 1982.

пионерского института современного дизайнерского образования. На внутренней стороне обложки первого выпуска 1964 года была напечатана копия документа, подписанного Лениным в 1920 году, официально учреждающего ВХУТЕМАС. В документе мастерские описывались как «готовящие высококвалифицированных мастеров по конструированию предметов быта, отвечающих требованиям целесообразности, прочности и красоты»⁸. Это, по всей видимости, указывает на историческую миссию журнала — стать наследником незавершенного дела ВХУТЕМАСа и продолжить его развитие в условиях новой культурной и социальной реальности. Впоследствии на страницах журнала были опубликованы многочисленные работы ведущих исследователей, среди которых С. О. Хан-Магомедов, Н. Л. Адаскина, Л. Марц и А. Лаврентьев. Эти авторы внесли значительный вклад в изучение основополагающих курсов и педагогических принципов ВХУТЕМАСа, выявляя его роль как авангарда в системе современного дизайнерского образования⁹. С точки зрения профессионального направления и развития дисциплин подчеркивалось, как ВХУТЕМАС осуществил переход от традиционного художественного образования к индустриальному производству и

⁸ Техническая эстетика. — Москва, 1964. — № 1.

⁹ Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа—ВХУТЕИНа (Основное отделение) // Техническая эстетика. — 1968. — № 2. — С. 31–34; № 4. — С. 27–29; № 12. — С. 25–27; 1969. — № 4. — С. 27–30. ХАН-МАГОМЕДОВ С. О. Психоаналитический метод Н. Ладовского — основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе — № 4. — 27–32. Хан-Магомедов С. О. Психоаналитический метод Н. Ладовского — основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе // Техническая эстетика. — 1968. — № 4. — С. 27–32. Хан-Магомедов С. О. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в структуре Основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Техническая эстетика. — 1968. — № 7. — С. 24–29. Лаврентьев А. Н. Пропедевтическая дисциплина «Графика». ВХУТЕМАС, 1920—1922 годы // Техническая эстетика. — 1984. — № 7. — С. 16–21. Адаскина Н. Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа (1920–1926 гг.) // Труды ВНИИТЭ. Вып. 21. — М.: ВНИИТЭ, 1979. — С. 44–62. Адаскина Н. Л. Из истории полиграффака ВХУТЕМАСа // Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа. — М., 1982. — С. 11–27. (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика; Вып. 34).

практике дизайна ¹⁰ . Отдельное внимание уделено экспериментальным исследованиям и изучению психологических аспектов дизайна ¹¹ , что свидетельствует о стремлении советского дизайнерского образования не только к освоению формообразования, материалов и конструктивных решений, но и к внедрению научных исследований и методов психологии. Кроме того, статьи, посвященные отношениям ВХУТЕМАСа с ИНХУК и советской системой дизайна в целом, существенно углубили понимание исторической значимости института, предлагая новый взгляд на эволюцию советской системы современного дизайна¹².

Аналогичным изданием того же периода стал журнал «Декоративное искусство СССР» ¹³ (1957–1993). По мнению российских исследователей, на раннем этапе он «находился под значительным влиянием авангардной эстетики» ¹⁴

¹⁰ Хан-Магомедов С. О. У истоков советского дизайна. Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) // Техническая эстетика. — Москва, 1977. — № 3. — С. 14–19. Хан-Магомедов С. О. У истоков советского дизайна. Деревообделочный факультет ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) // Техническая эстетика. — Москва, 1980. — № 2. — С. 11–16; № 3. — С. 16–20; № 4. — С. 17–22.

¹¹ Хан-Магомедов С. О. Психотехническая лаборатория ВХУТЕИНа (1927–1930) // Техническая эстетика. — Москва, 1978. — № 1. — С. 16–22.

¹² Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС и ИНХУК (к проблематике становления сферы дизайна в 20-е годы) // Техническая эстетика. — 1980. — № 12. — С. 20–23.

¹³ «Декоративное искусство СССР», официальный ежемесячный журнал Ассоциации художников СССР, часто подвергался политическим ветрам, но журнал, посвященный практическому, теоретическому и историческому изучению монументально-декоративного и прикладного современного национального искусства, всегда имел серьезную теоретическую поддержку и даже в последние дни существования «сохранил высокую теоретическую ценность». «Стоит отметить, что именно в этом журнале впервые на русском языке в СССР появилось слово «ДИЗАЙН» (в 1961 году, в хрущевский период), после чего журнал начал публиковать материалы о советском и зарубежном дизайне в различных сферах быта и промышленности. Позже в статьях появилось английское слово «summary» (1965 год, при Брежнев)» (Мещерина Е.Г. Диалог национальных культур в эстетическом дискурсе (о художественных принципах журнала «Декоративное искусство СССР») / Е.Г. Мещерина, А.И. Федоров // Творчество как национальная стихия: проблема добра и зла: сборник статей Восьмой международной научной конференции, Санкт-Петербург, 2023. – С. 129–142.

¹⁴ Там же.

и стал важной площадкой для обсуждения советского дизайна и декоративного искусства. Один из основателей и заместитель главного редактора журнала, философ Карл Кантор¹⁵, впоследствии возглавил ВНИИТЭ, что обеспечило тесную связь между журналами «Декоративное искусство СССР» и «Техническая эстетика». На его страницах были опубликованы такие значимые работы, как статья Жадовой «ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Страницы истории»¹⁶, исследование С. О. Хан-Магомедова «Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа»¹⁷, а также работа А. Абрамова «Наследие ВХУТЕМАСа»¹⁸.

Если журнал «Техническая эстетика» главным образом сосредоточился на вопросах промышленного дизайна и массового индустриального производства, то «Декоративное искусство СССР» делал акцент на традициях и национальной культуре. Однако это не означает противопоставление дизайна и декора, индустрии и искусства, модернизма и традиции — напротив, они органично дополняли друг друга в материальной и культурной жизни советского народа, способствуя его социальному развитию. Подобно «Технической эстетике», журнал «Декоративное искусство СССР» цитировал высказывания Ленина на внутренних страницах, утверждая: «Искусство принадлежит народу»¹⁹. Как отмечалось в редакционной

¹⁵ Карл Моисеевич Кантор (1922—2008) — советский и российский философ и искусствовед. Кандидат философских наук. Теоретик искусства и один из основоположников технической эстетики и теории дизайна в СССР. Один из инициаторов создания (1957) и заместитель главного редактора журнала «Декоративное искусство СССР», фактически руководил журналом. В 1965—1967 годах возглавлял (по совместительству) лабораторию теории технической эстетики ВНИИТЭ.

¹⁶ Жадова Л. А. ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН (страницы истории) // Декоративное искусство СССР. — 1970. — № 11. — С. 36–43.

¹⁷ Хан-Магомедов С. О. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа // Декоративное искусство СССР. — Москва, 1982. — № 8. — С. 36–40.

¹⁸ Абрамова А. Наследие ВХУТЕМАСа // Декоративное искусство СССР. — 1964. — № 4. — С. 8–12.

¹⁹ «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно

статье журнала: «Проблема развития нашего декоративного искусства — это прежде всего проблема развития национальных художественных культур в единой семье советских народов»²⁰. Эта позиция находит подтверждение в работе Карла Кантора «Правда о дизайне» (1996), где он утверждает: «В Советском Союзе необходимость дизайна в послевоенное время впервые была провозглашена в 1958 году в журнале «Декоративное искусство СССР»²¹. Таким образом, оба журнала по-разному способствовали сохранению и продолжению духа ВХУТЕМАСа, а также развитию советского искусства и дизайна. Они предоставляют нам две различные исследовательские перспективы: первая сосредоточена на модернистском дизайне в условиях индустриализации, вторая — на синтезе национальных традиций и декоративного искусства. Оба подхода заслуживают дальнейшего углубленного изучения с точки зрения истории и теории советского дизайна и искусства.

Юбилейная конференция, посвящённая 60-летию ВХУТЕМАС, и её публикация («ВХУТЕМАС-МАРХИ, 1920–1980: Традиция и новаторство»²², 1986) представляют собой одно из значимых специализированных исследований по ВХУТЕМАСу 1980-х годов. Этот сборник стал одной из первых специализированных научных публикаций по истории ВХУТЕМАСа. В отличие от более ранних, относительно разрозненных статей, материалы сборника

пробуждать в них художников и развивать их.” // Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР: 1917—1957, 40 лет Великого Октября: Юбилейный номер. — М.: Советский художник, 1957. — 122 с.

²⁰ Красоту в жизнь // Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР: 1917—1957, 40 лет Великого Октября: Юбилейный номер. — Москва: Советский художник, 1957. — С. 3–5.

²¹ Кантор К. Правда о дизайне. — М.: АНИР, 1996. — 286 с.

²² ВХУТЕМАС — МАРХИ, 1920—1980: Традиции и новаторство: материалы научной конференции, посвящённой 60-летию подписания В. И. Лениным Постановления Совета Народных Комиссаров о ВХУТЕМАСе. Каталог выставки «ВХУТЕМАС — МАРХИ» / гл. ред. А. В. Степанов и др.; обществ. редкол. — М.; Л.: Б. и., 1986. — 108 с.

представляют собой систематическое и комплексное исследование, охватывающее несколько ключевых тем.

Авторы статей не только анализируют общее развитие ВХУТЕМАСа, но и уделяют внимание внутренним научным течениям и процессам формирования учебных дисциплин. В сборнике рассматриваются такие аспекты, как борьба художественных направлений внутри института (К. И. Афанасьев), эволюция факультетов (Л. А. Жадова), педагогическая и творческая деятельность (Л. К. Комарова), а также проводится глубокий анализ производственных факультетов ВХУТЕМАСа (А. И. Дамский).

В целом данный сборник не только отражает значительные достижения в исследовании ВХУТЕМАСа 1980-х годов, но и представляет собой систематическое обобщение научных знаний о педагогической структуре, учебных программах и художественных течениях института. Он заложил основы для последующих исследований и имеет важное значение как веха в изучении истории и теории ВХУТЕМАСа.

В XXI веке российское научное сообщество провело более широкие и глубокие исследования ВХУТЕМАСа. Такие издания, как «От ВХУТЕМАСа к МАРХИ» (2005), «Пространство ВХУТЕМАС – 2010» (2010), «Учители и ученики: материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С. Г. Строганова» (2016), «Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы — в регионы. 1918–1920-е гг.» (2018), представляют собой сборники исследований, проведённых в последние годы по всему миру. Эти работы не только углубили понимание педагогической системы ВХУТЕМАСа, моделей учебного процесса и теоретической практики, но и способствовали систематизации общей структуры советского раннего дизайнерского образования.

К столетию ВХУТЕМАСа в 2020 году в России выпущен ряд монографий, мемуаров, каталогов выставок, альбомов фотографий и других изданий. Выставка

«ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда»²³ (10.11.2020–11.04.2021) в Музее Москвы; «Иллюминаторы завтрашних городов. Архитектурный факультет» в Государственном музее архитектуры имени Щусева в Москве (26.02.2021–23.05.2023); все эти выставки были выпущены с одноименными каталогами. Двухтомник «ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Полиграфический факультет. 1920–1930» (2020) под редакцией Л.И. Черткова, подробно рассказывающий о преподавателях и студентах кафедры полиграфии и их работах, является важным трудом по истории ВХУТЕМАСа последних лет. Кроме того, в это же время была организована серия международных конференций «Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков»²⁴ (2020) с целью «изучения связей между мировыми авангардными художественными школами, их новаторского, теоретического, учебно-методического наследия и их роли в процессах мировой культуры и современной архитектуры и искусства». Издана одноименная коллективная монография. В связи со столетием со дня основания ВХУТЕМАСа участие практически всех российских институций в чествовании легендарной авангардной школы было беспрецедентным²⁵.

В целом русскоязычные статьи и монографии, в основном опирающиеся на первоисточники, значительно восполнили исторические пробелы в предыдущих

²³ ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда / авт.-сост. К. Л. Гусева, А.Н. Селиванова; Музей Москвы. – М.: ABC design, 2021. – 336 с.

²⁴ Книга вышла под редакцией И.Д. Шаховского, внука второго ректора ВХУТЕМАСа В.А. Фаворского. В первом томе рассказывается о жизни преподавателей кафедры полиграфии, собрано большое количество иллюстрированных каталогов работ преподавателей и студентов, а второй том знакомит со 135 художниками, обучавшимися на кафедре полиграфии, многие из которых впервые публикуются в одном сборнике. ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. Полиграфический факультет. 1920—1930: в 2 т. Т. 1. Преподаватели. Студенческие работы. Коллективные работы выпускников / авт.-сост. Л.И. Чертков. — М.: Бослен, 2020. — 624 с. ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. Полиграфический факультет. 1920—1930: в 2 т. Т. 2. Краткие биографии художников, учившихся на Полиграфическом факультете / авт.-сост. Л.И. Чертков. — М.: Бослен, 2020. — 736 с.

²⁵ Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков. – М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. – 612 с.

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 культуры²⁶, теоретическое изучение ВХУТЕМАСа началось раньше и было сосредоточено в странах Западной Европы, Великобритании и США.

Международные исследования ВХУТЕМАСа

Изучение ВХУТЕМАСа в международном масштабе делится на две основные части: переводческую и исследовательскую. Приход к власти Никиты Хрущёва в 1953 году укрепил связи Советского Союза с Западом, и только в 1980-е годы, в связи с окончанием холодной войны и постепенным смягчением международного политического климата, государственные коллекции и архивы, ранее находившиеся в СССР, стали доступнее, а международное сообщество получило более широкий доступ к русскоязычным первоисточникам, связанным с темой ВХУТЕМАСа.

²⁶ 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.

Прежде всего, появились переводы оригинальных русскоязычных документов. Хотя в книге Камиллы Грей²⁷ «The Great Experiment: Russian Art 1863–1922» (1962) прямых описаний ВХУТЕМАСа немного, автор использовала многочисленные первоисточники и максимально полно реконструировала зарождение, развитие и гибель русского авангарда. Переведенная и изданная на немецком (1963), итальянском (1964) и французском (1968) языках, книга позволила Западу впервые узнать о русском авангардном искусстве и стала первым шагом к последовательному описанию раннего модернистского движения на Западе. Чуть позже вышли сборники Стивена Банна (Stephen Bann)²⁸ «The tradition of Constructivism» (1974) и Джона Э. Боулта (John E. Bowlt) «Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934» (1976), переводы большого количества важных текстов русского авангарда того времени. Эти переводы соответствующей литературы можно рассматривать как текстуальную основу для западного взгляда на «ситуацию ВХУТЕМАСа».

С начала 1980-х годов британский ученый Кристина Лоддер (Christina Lodder) уделяет пристальное внимание русскому авангарду, в том числе ВХУТЕМАСу, и опубликовала ряд книг²⁹, что сделало ее важным международным исследователем русского авангарда и ВХУТЕМАСа. Благодаря своему историческому обзору и теоретическому анализу Кристина Лоддер познакомила англоязычные страны с ВХУТЕМАСом. В книге «Russian Constructivism» (1983) ВХУТЕМАС впервые появился на Западе в полноценном виде. С тех пор ее многочисленные статьи о ВХУТЕМАСе были включены в вышеупомянутые конференции и сборники. В качестве отправной точки Лоддер берет эволюцию языка художественных форм

²⁷ Lindsay, K.C. Camilla Gray, The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922. New York: Harry N. Abrams, 1962. – 327 p.

²⁸ Bann, S. The Tradition of Constructivism. New York: The Viking Press, 1974. – 334 p.

²⁹ В том числе, но не ограничиваясь: Russian Constructivism (1983); Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo (2000), Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond (2013) и Constructive Strands in Russian Art (2005); Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich (2019).

в контексте социальных изменений в Советской России начала XX века в «доконструктивистский» период, а затем переходит к послереволюционному периоду, когда «искусство перешло в производство», дав тем самым начало процессу зарождения конструктивизма. Взяв за центр ВХУТЕМАС, она раскрывает истоки идеологии конструктивизма как производственного искусства, пересечение теоретических и практических концепций, которое привело к напряжению и противостоянию между людьми и институтами, вовлеченными в этот процесс. Наконец, автор вводит «западное измерение» в качестве перспективы, всесторонне обобщает текстовый контекст, в котором конструктивизм зародился в России, и процесс его принятия на Западе, а также объективно оценивает русский конструктивизм и его влияние. В то же время стоит отметить, что Кристина Лоддер, опираясь на обширную подборку исторических материалов, предлагает различные объяснения упадка русского авангарда, в том числе и конструктивизма. В течение долгого времени последний рассматривался как важное художественное движение, которое было подавлено и прервано внешними силами. Однако автор утверждает, что возрождение реализма, традиционно противопоставляемого конструктивизму, на самом деле уже давно имеет глубинный отклик в развитии конструктивизма, который логически вытекает из новой технологической эстетики, отстаиваемой им. Лоддер пытается найти новое обоснование, основанное на широком и глубоком историческом фундаменте, в напряжении сопротивления и амбивалентности, и это, несомненно, обеспечивает совершенно новые историческую перспективу и теоретический подход для переосмысления конструктивизма и авангарда.

В 1990-е годы внимание международных исследователей к русскому авангарду стало возрастать. Многие антологии, посвященные авангарду XX века, в той или иной степени включают тематические исследования ВХУТЕМАСа, в том числе «Великая утопия: русский и советский авангард, 1915–1932»³⁰ (1993). В это

³⁰ На английском: *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932* (1992); на немецком: *Die grosse Utopie: die russische Avantgarde 1915–1932* (1992). Действительно, выставка, послужившая основой для издания этой антологии, сама по себе стала культурным событием

же время увеличилось количество исследовательских работ, связанных с ВХУТЕМАСом, и наметилась тенденция к теоретизированию. Мария Гоф и Кристина Киер одновременно опубликовали книги о советском авангарде – *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (2005) и *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (2005), в которых авангардное искусство рассматривается с точки зрения отношения конструктивизма к идеологии и «созданию объектов». В 2007 году Джон Милнер опубликовал книгу *A slap in the face! Futurists in Russia*, в которой посвятил одну из глав ВХУТЕМАСу, обсудив его экспериментальную программу и влияние на развитие российского искусства и дизайна. Памела Качурин в книге *Making modernism Soviet: the Russian avant-garde in the early Soviet era, 1918–1928* (2013) предлагает новое понимание идеологического взаимодействия художников-авангардистов с обществом, утверждая, что «советизация» мира искусства определила судьбу художника. Кроме того, стоит отметить, что впервые в работе по общей истории дизайна, многотомной *World History of Design* (2015), американский историк дизайна Виктор Марголин специально упоминает советский дизайн в глобальной перспективе, довольно подробно описывая внутреннюю структуру ВХУТЕМАСа и производственных студий. Это в определенной степени нарушает прежнюю западноцентричную повествовательную перспективу истории искусства. Однако из-за большого объема книги невозможно охватить все, и приходится сожалеть о «цитировании второстепенных источников, недостаточной детализации

мирового значения: весной 1988 года, в конце холодной войны, Э.А. Шеварднадзе, министр иностранных дел СССР в эпоху Горбачева, во время визита в Гуттенхайм задумал объединить силы двух полюсов в рамках крупной выставки авангардного искусства. После распада Советского Союза выставка смогла полностью порвать с ограничениями холодной войны и объединить силы США, Европы и России для ее проведения, и, действительно, ученые того времени жаждали интеллектуального освобождения периода реконструкции. В академический комитет выставки вошли как основоположники русского авангарда – Н.Л. Адаскина, Д.В. Сарабьянов, А.С. Шатских, так и известный американский авангардист Шарлотта Дуглас, британский историк искусства и исследователь конструктивизма Кристина Лоддер и другие.

изучения исторических материалов и отсутствии скрупулезности в локальных дискуссиях»³¹.

С ростом международного внимания и академического обмена в последние годы масштабные научные и исследовательские выставки, посвященные ВХУТЕМАСу, постепенно появляются за пределами России. Например, в Берлине прошла выставка «ВХУТЕМАС – российская лаборатория архитектурных проектов модерна 1920–1930-х годов» (05.12.2014–06.04.2015); Выставка BAUHAUS. VKhUTEMAS. INTERSECTING PARALLELS (25.09.2018–09.11.2018) в Музее современного искусства (MoMA); Нью-Йорк. Будущая выставка Future Show | Vkhutemas 100 – Russian Revolution & Architecture (2019) в центре Баухаус, Германия и т.д.

Как видно из приведенного обзора, несмотря на то что изучение советского авангарда возрождается на Западе с 1960-х годов, монографий на тему ВХУТЕМАСа не было. Только в последние годы об этом начала писать ученый Анна Бокова, «первый автор систематического исследования ВХУТЕМАСа на английском языке»³². Ее книга «Авангард как метод: ВХУТЕМАС и педагогика пространства, 1920–1930»³³ (2020) – первая на сегодняшний день англоязычная работа по преподаванию во ВХУТЕМАСе. Книга представляет собой обзор базовой педагогической системы ВХУТЕМАСа с точки зрения пространственного и архитектурного образования, исследование методики, разработанной преподавателем архитектурного факультета Н.А. Ладовским и его учениками, а также углубленное обсуждение архитектурно-педагогической модели ВХУТЕМАСа с рассмотрением обоснования новаторской методологии. В то же

³¹ 张磊. 马格林的《世界设计史》及其设计史学思想述评. 装饰, 2021, (04): 67-69. [Чжан Лэй. Обзор «Всемирной истории дизайна» Виктора Марголина и его идей историографии дизайна // Zhuangshi. – 2021. – № 4. – С. 67–69.]

³² Kenneth Frampton Forword. Anna Bokov, Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930. – Zurich: Park Books, 2020. – P. 22.

³³ Bokov A. Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930. – Zurich: Park Books, 2020. – 624 p.

время книга содержит большой архив ранее не публиковавшихся оригинальных документов, четко отпечатанных и сопровождаемых их фотокопиями, с английскими переводами, что имеет большое документальное значение. Кроме того, ее статьи публиковались в таких журналах, как «Проект России», «MoMA Post» и «The Journal of Architecture».

В целом, в силу доминирующего влияния современных теорий социальных наук, западные исследователи в англоязычном мире привычно применяют различные антропологические и социологические методы для проведения исследований по вопросам, связанным с историей советского и российского искусства. Это объясняется, во-первых, накоплением и развитием западных теорий в гуманитарных и социальных науках, а во-вторых, тем, что в условиях длительной холодной войны 1940-х – 1990-х годов западные исследователи чаще всего придерживались менталитета «любопытства», анализируя и деконструируя всевозможные советские культурные явления, включая авангард, с целью обслуживания политической политики и участия таким образом в идеологической борьбе между Востоком и Западом. Несомненно, это легло в основу исследований ВХУТЕМАСа на Западе, и создан большой массив литературы на английском языке, расширилось влияние ВХУТЕМАСа и его исследований. Однако с точки зрения исследовательской ориентации ученые в Европе и США в основном связывают ВХУТЕМАСа с судьбой русского авангарда, уделяя больше внимания теоретическому уровню исследований и интерпретаций, что привело к формированию уникального феномена **«диалога между западной современной теорией и теорией русского авангарда»**. В этом теоретическом диалоге ВХУТЕМАС и русский авангард иногда рассматриваются «по-разному», как две структуры, принадлежащие к одной системе культуры и искусства Советского Союза, как две стороны одной медали, с намерением критиковать и деконструировать ВХУТЕМАС на идеологическом уровне, с разной степенью рассогласованности и отрыва от фактов, что проявляется в двойной изоляции. Это своеобразная фактическая двойная изоляция: во-первых, от тесной связи

ВХУТЕМАСа с русским авангардом, во-вторых, от социально-политических реалий России, в которых находился ВХУТЕМАС.

Исследования ВХУТЕМАСа в КНР

Изучение ВХУТЕМАСа в Китае началось в 1980-х годах, когда в 1960-х годах история ВХУТЕМАСа была заново открыта в России, а его идеи были переосмыслены и широко использованы в соответствии с меняющимся политическим климатом. Начиная с 1980-х годов некоторые китайские ученые пытались представить ВХУТЕМАС в Китае в условиях ограниченной доступности вспомогательных материалов, и этот процесс прошел через ранний период (1980–2009), средний период (2009–2019) и период с 2019 года по настоящее время, который ограничен столетними юбилеями Баухауса и ВХУТЕМАСа – соответственно три этапа внедрения, осознания и исследования.

С 1980-х годов на ВХУТЕМАС обратили внимание китайские ученые, ранее изучавшие архитектуру и искусство в СССР и свободно владевшие русским языком. Впервые в переводе архитектора Чэнь Чжихуа книги М.Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха» упоминаются Высшие художественно-технические мастерские с русской аббревиатурой ВХУТЕМАС, и Чэнь Чжихуа кратко описывает и комментирует эту школу³⁴. В 1998 году Хань Линфэй перевел «ВХУТЕМАС» на китайский язык как «呼捷玛斯» (Hujiemasi) в статье «Модели преподавания в Московском Архитектурном Институте», отметив, что ВХУТЕМАС является «местом рождения современного архитектурного движения», наряду с Баухаусом»³⁵. В XXI веке

³⁴ 金兹堡. 风格与时代. 陈志华 译, – 西安: 陕西师范大学出版社, 2004 年, –280 页. [Гинзбург М.Я. Эпоха и стиль / перевод Чэнь Чжихуа. – Сиань: Издательство Шэньсийского педагогического университета, 2004. – 280 с.]

³⁵ 普利什肯, 韩林飞 译. 莫斯科建筑学院模型教学. 世界建筑导报(03): 36-37. [Плишкен В.А. Преподавание моделирования в Московском Архитектурном Институте / перевод Хань Линфэй // Мировая архитектура. – 1998. – № 3. – С. 36–37.]

работы Си Цзинчжи³⁶ (2000), Чэнь Жуйлиня (2001), Люй Фусюнь (2001)³⁷ и Хань Линфэй³⁸ (2004) в той или иной степени затрагивают тему ВХУТЕМАСа с точки зрения истории русского искусства, авангардной архитектуры и российской системы преподавания архитектуры и послужили основой для изучения ВХУТЕМАСа другими китайскими учеными. «Русское авангардное искусство» (2001) – первая книга, подробно рассказывающая о русском авангардном искусстве, изданная после китайских реформ и впервые подробно представляющая ВХУТЕМАС как художественную школу и ее развитие. Стоит отметить, что автор Чэнь Жуйлинь также заявил в постскрипуме к книге, что при ее написании во многом опирался на работу «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922», опубликованную британским ученым Камиллой Грей в 1962 году. Однако только 57 лет спустя последняя была впервые опубликована на китайском языке³⁹, что свидетельствует о серьезной неполноте исследований и понимания русского авангардного искусства в китайских академических кругах. Книга «Культивирование творчества архитекторов» 《建筑师创造力的培养》 – сборник очерков, основанных на преподавании архитектуры в Московской архитектурной школе (МАРХИ), преемнице ВХУТЕМАСа, – рассматривает систему преподавания, философию и методологию ВХУТЕМАСа, представляя историю архитектурной

³⁶ 奚静之. 俄罗斯苏联美术史. – 天津: 天津人民美术出版社. 2000 年. – 511 页. [Си Цзинчжи. История русского и советского искусства. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства, 2000. – 511 с.]

³⁷ 陈瑞林. 吕富珣. 俄罗斯先锋派艺术. – 南宁: 广西美术出版社, 2001 年. – 612 页. (Чэнь Жуйлинь. Искусство русского авангарда / Чэнь Жуйлинь, Люй Фусюнь. – Наньнин: Издательство Guangxi Fine Arts Publishing House, 2001. – 612 с.)

³⁸ 韩林飞, 建筑师创造力的培养: 从苏联高等艺术与技术创作工作室 (ВХУТЕМАС) 到莫斯科建筑学院 (МАРХИ), – 北京, 中国建筑工业出版社. 2004 年. – 299 页. [Хань Линфэй, Культивирование творчества архитекторов: от советской Высшей художественно-технологической творческой мастерской (ВХУТЕМАС) до Московской архитектурной академии (МАРХИ). – Пекин: China Architecture Industry Press, 2004. – 299 с.]

³⁹ Camilla Gray 著, 徐辛未 译. 俄国实验艺术 1863–1922. 杭州: 浙江人民美术出版社. – 2019. 314 页. [Грей. К. Русское экспериментальное искусство 1863–1922 / перевод Сюй Синьвэй. – Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства, 2019. – 314 с.]

школы. Хань Линфэй в статье отметил, что «наследие ВХУТЕМАС – это не только исторический опыт исследования новых методов преподавания, но и реконструкция и органичный синтез сложного профессионального языка»⁴⁰. Историк дизайна Ван Шоучжи (2004) в учебнике по истории дизайна *A History of Modern Design* отметил, что «ВХУТЕМАС была группой, которая пыталась объединить широкий спектр искусства и дизайна, включая живопись, скульптуру, архитектуру, ремесла, промышленный дизайн и графический дизайн, с высокой степенью полноты и широты»⁴¹. Однако этот широко распространенный учебник по истории дизайна описывает почти исключительно ВХУТЕМАС, не вдаваясь в излишние подробности.

В последние годы в китайских научных кругах наблюдается постепенный рост числа результатов исследований ВХУТЕМАСа. Если взять в качестве примера базу данных China National Knowledge Infrastructure (CNKI), то, помимо трех статей автора настоящей диссертации⁴², существует более десяти единичных работ, непосредственно связанных с темой ВХУТЕМАСа, четыре магистерские

⁴⁰ 韩林飞. 呼捷玛斯: 前苏联高等艺术与技术创作工作室—被扼杀的现代建筑思想先驱 // 世界建筑. – 2005. – № 6. – 92–94. [Хань Линьфэй. ВХУТЕМАС: Высшие художественно-технические творческие мастерские бывшего Советского Союза – предвестник современной архитектурной мысли убит // Мировая архитектура. – 2005. – № 6. – С. 92–94.]

⁴¹ 王受之. 世界现代设计史. – 北京: 中国青年出版社, 2009 年. – 349 页. (Ван Шоучжи. Всемирная история современного дизайна. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2009. – 349 с.) С момента публикации книга была определена большинством китайских высших учебных заведений как справочник для студентов магистратуры по дизайну.

⁴² 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 70–78.]; 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 // Исследование искусства и дизайна. – 2020. – № 6. – С. 68–72.]; 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 // Наблюдение искусства. – 2023. – № 12. – С. 85–90.]

диссертации и одна докторская. Чжоу Юйси (2014)⁴³, Ли Бо (2016)⁴⁴ и Тянь Хунси (2017)⁴⁵ подчеркивают вклад ВХУТЕМАСа в современное дизайнерское мышление, рассматривая факультеты архитектуры, текстиля и керамики соответственно. Докторская диссертация Пан Лэй (2008) обращается к преподаванию конструктивизма, утверждая, что «идеи и исследования ВХУТЕМАСа сыграли большую роль в преобразовании базовой программы и преподавания раннего Баухауса как неотъемлемой части конструктивистского преподавания»⁴⁶. Гао Ин⁴⁷ (2009) и Ван Женьсян⁴⁸ (2015) далее обсудили сходства и различия между Баухаусом и ВХУТЕМАСом с точки зрения цели школы, учебной программы и метода обучения, подробно остановились на интеграции образовательных систем Баухауса и ВХУТЕМАСа и обоюдном заимствовании, а также подтвердили, что ВХУТЕМАС и Баухаус объективно внесли вклад в формирование современного

⁴³ 周予希,赵思毅.俄国“包豪斯”—福库特马斯的现代设计教育探索实践.建筑知识,2014,34(06):126. [Чжоу Юйси, Чжао Сийи. Исследование и практика современного дизайн-образования в российском «Баухаусе» – ВХУТЕМАС // Архитектурные знания. – 2014. – № 34 (06). – С. 126.]

⁴⁴ 李波.对俄罗斯近现代纺织设计教育与莫斯科高等艺术技术工作室纺织系的回溯及探究.艺术设计研究,2016(02):116-120. [Ли Бо. Ретроспектива и исследование современного образования в области текстильного дизайна в России и текстильного факультета Высшей художественно-технической мастерской в Москве // Исследование искусства и дизайна. – 2016. – № 2. – С. 116–120.]

⁴⁵ 田鸿喜,田丰.俄国近代陶艺设计教育与莫斯科高等艺术与技术学院陶艺.艺术设计研究,2017(02):124-128. [Тянь Хунси, Тянь Фэн. Современное образование в области керамического дизайна в России и керамический факультет Московского высшего художественно-технологического института // Исследование искусства и дизайна. – 2017. – № 2. – С. 124–128.]

⁴⁶ 庞蕾.源流与误解:论构成的变异. – 南京艺术学院, 2005 年. – 45 页. (Пан Лэй. Источники и заблуждения - о вариативности конструкций: дис. – Нанкинский университет искусств, 2005. – 45 с.)

⁴⁷ 高颖.包豪斯与苏维埃. – 天津大学, 2009. – 83 页. (Гао Ин. Баухауз и Советы: дис. – Тяньцзиньский университет, 2009. – 83 с.)

⁴⁸ 王任翔.呼捷玛斯与包豪斯基础教学的内容及其体系比较研究. – 北京交通大学, 2015 年. – 119 页. (Ван Жэньсян. Сравнительное исследование содержания и системы базового обучения между ВХУТЕМАС и Баухаузом: дис. – Пекинский университет Цзяотун, 2015. – 119 с.)

дизайна. Цю Янь⁴⁹ (2012) и Чжоу Сиюй⁵⁰ (2022) проанализировали метод архитектурного образования ВХУТЕМАСа на основе архитектуры и распространили его на современное архитектурное образование, предложив «использовать образование как инновационный метод» и утверждая, что китайское архитектурное образование должно продолжать учиться у ВХУТЕМАСа систематическому преподаванию в моделировании образования. В последние годы, по случаю празднования столетия ВХУТЕМАСа, Хань Линфэй⁵¹ (2020) проанализировал позицию ВХУТЕМАСа в советском авангардном искусстве и подтвердил «вклад ВХУТЕМАСа в современное художественное образование, а также его обобщение и новаторство в теории создания современного искусства». Чжан Чуньянь⁵² (2022), с другой стороны, с точки зрения художественного образования, считает, что обучение «творчеству» ВХУТЕМАСа по-прежнему актуально.

Начиная с 2019 года китайские ученые также отмечают столетие Баухауса (1919–2019) и столетие ВХУТЕМАСа (1920–2020), запуская серию научных мероприятий, направленных на переосмысление модернизма и современного

⁴⁹ 邱妍. 呼捷玛斯在构成与造型领域的历史价值及其对中国当代建筑造型教育的启示. 北京交通大学, 2012 年. – 102 页. (Цю Янь. Историческая ценность ВХУТЕМАС в области композиции и моделирования и его просвещение в китайском современном архитектурном моделировании: дис. – Пекинский университет Цзяотун, 2012. – 102 с.)

⁵⁰ 张斯妤. 将现代教育作为一种创新的方法. 北京交通大学, 2022 年. – 96 页. [Чжан Сиюй. Современное образование как инновационный подход: магистерская диссертация. – Пекинский университет Цзяотун, 2022. – 96 с.]

⁵¹ 韩林飞. 纪念呼捷玛斯一百年(1920–2020): 呼捷玛斯在苏俄前卫艺术运动中的地位与贡献. 世界建筑导报, 2020,35(06):50-55. [Хань Линфэй. Столетие ВХУТЕМАСа (1920–2020): положение и вклад ВХУТЕМАСа в советское авангардное художественное движение // Вестник мировой архитектуры. – 2020. – № 35 (06). – С. 50–55.]

⁵² 张春艳. 苏俄的呼捷玛斯学校. 新美术, 2022,43(05):207-214. [Чжан Чуньянь. Школа ВХУТЕМАС в советской России // Новое искусство. – 2022. – № 43 (05). – С. 207–214.]; 张春艳. 历史去蔽过程中的创造性工作——记“从呼捷玛斯到未来图景: 苏俄设计”展览. 美术观察 2022(06):31-32. [Чжан Чуньянь. Творчество в процессе исторической деконструкции: выставка «От ВХУТЕМАСа к будущему: дизайн в советской России» // Наблюдение искусства. – 2022. – № 6. – С. 31–32.]

дизайна, а также на дальнейшее развитие изучения ВХУТЕМАСа. Наиболее показательными из этих мероприятий являются успешная выставка советско-российского дизайна «От ВХУТЕМАСа к видению будущего», организованная Китайским музеем дизайна (CDM) Китайской академии искусств (САА) в 2022 году (17.03.2022–19.10.2022), и одноименный международный симпозиум, открывший новую дискуссию о советско-российском авангардном искусстве и его эстетике в Китае в XX веке и сопровождавшийся публикацией материалов конференции и каталога выставки⁵³.

Следует сказать, что китайские ученые уделяют все больше внимания советскому дизайну, представленному ВХУТЕМАСом, и в существующих исследованиях проведен общий исторический обзор бытования ВХУТЕМАСа. Однако, к сожалению, несмотря на предварительные исследования и несколько зарубежных переводов, между китайскими теоретическими исследованиями ВХУТЕМАСа и зарубежными до сих пор огромный разрыв, количественный и качественный, и ни один китайский ученый не опубликовал монографии по преподаванию и изучению ВХУТЕМАСа, а также отсутствуют глубокий теоретический анализ и оценка ВХУТЕМАС как конституирующей экспериментальной площадки с более широкой точки зрения, включающей социальный контекст.

Учитывая результаты текущих исследований в России и в международном академическом сообществе, **основные исследования ВХУТЕМАСа в целом можно свести к двум направлениям:**

Первое направление фокусируется на образовательной функции ВХУТЕМАСа как многопрофильной платформы для современных художественных школ. Анна Бокова считает, что ВХУТЕМАС как один из главных результатов

⁵³ 从呼捷玛斯到未来图景(苏俄设计历史), 编者:张春艳// (俄罗斯)安德列·切尔尼霍夫, — 杭州: 中国美术学院出版社, 2022 年. — 373 页. [От ВХУТЕМАСа к пейзажам будущего (История советско-российского дизайна) / под ред. Чжан Чуньяна // (Россия) Андрей Чернихов. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 2022. — 373 с.]

послереволюционной реформы образовательной модели был фактически образовательным экспериментом на службе этого нового коллективного общества⁵⁴. А.Н. Лаврентьев отмечает, что самым мощным историческим наследием ВХУТЕМАСа является его методология⁵⁵. С одной стороны, «активная» модель художественного образования, разработанная этой методологией, является важной частью современного преподавания искусства, которое может преподаваться как курс современного дизайна с целостным набором знаний и чьи концепции и изыскания сыграли очевидную роль в трансформации базовых программ и преподавания раннего Баухауса⁵⁶. С другой стороны, дискуссии об идеологии, творчестве, практике и методологии велись во ВХУТЕМАСе постоянно, с каждой новой инициативой и возникающими в результате конфликтами, сохраняясь и углубляясь на всех факультетах⁵⁷. По сей день изучение ВХУТЕМАСа открывает новую перспективу для более полного представления о раннем модернистском дизайне и дает больше возможных ориентиров для дальнейшего развития дизайна в новую эпоху⁵⁸.

Второе направление рассматривает функции социальной системы ВХУТЕМАСа как образовательного учреждения. Являясь воплощением институционализации авангарда, ВХУТЕМАС предоставлял бесплатное образование всем студентам с момента основания в 1920 году, определяя новаторскую роль школы в построении индустриального общества в рамках советской революционной культуры, а также в более широком международном

⁵⁴ Bokov A. Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930. – Zurich: Park Books, 2020. – P. 64.

⁵⁵ Там же. P. 28.

⁵⁶ 庞蕾. 构成教学研究. 南京艺术学院, 2008, 第 49 页. [Пан Лэй. Исследование преподавания конструктивизма: дис. – Нанкинский университет искусств, 2008. – С. 49.]

⁵⁷ Жадова Л. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Страницы истории // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 11. – С. 31.

⁵⁸ 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 // Исследование искусства и дизайна. – 2020. – № 6. – С. 68–72.]

контексте. Это не только исторический опыт исследования новых методов обучения, но и реконструкция и органический синтез сложного профессионального языка⁵⁹. Альфред Х. Барр (Alfred H. Barr Jr.), который предпочел «забыть» ВХУТЕМАС на выставке «Кубизм и абстрактное искусство» в Музее современного искусства (МоМА) в 1936 году, спустя пятьдесят лет признал, что ВХУТЕМАС можно назвать беспрецедентным модернизационным проектом⁶⁰.

В изложении истории искусства, в котором до сих пор доминирует Запад, русский авангард считается «важным художественным движением, которое было насильственно пресечено в период его расцвета»⁶¹, а угнетение «тоталитарной политикой» считается главной причиной упадка русского авангарда⁶². После этого Советский Союз перешел к периоду социалистического реализма с «низким вкусом». Однако парадокс заключается в том, что ВХУТЕМАС, как «один из важнейших центров» этого авангардного движения «настоящего, современного, революционного искусства», представляющий многие стороны русского авангарда, уже давно рассматривается на Западе как «продукт коммунистического режима, простой инструмент политической пропаганды», идеологическая угроза⁶³.

⁵⁹ 韩林飞. 呼捷玛斯: 前苏联高等艺术与技术创作工作室—被扼杀的现代建筑思想先驱 // 世界建筑. — 2005. — № 6. — 92–94. [Хань Линьфэй. ВХУТЕМАС: Высшие художественно-технические творческие мастерские бывшего Советского Союза — предвестник современной архитектурной мысли убит // Мировая архитектура. — 2005. — № 6. — С. 92–94.]

⁶⁰ 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.

⁶¹ Lodder C. Russian constructivism. — New Haven: Yale University Press, 1983. — P. 5.

⁶² См.: Cubbin T. Critical Soviet design: Senezh studio and the utopian imagination in late socialism. — University of Sheffield, 2016, p.293; 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.

⁶³ 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: 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.

Подобные противоречия возникали и в России: это обвинения советских чиновников в адрес «буржуазных» формалистических экспериментов авангарда начала XX века либо фанатичное преклонение и даже «мифологизация»⁶⁴ авангардного искусства, представленного ВХУТЕМАС. Эти взгляды отражают то, что ВХУТЕМАС, как совокупность многих новаторских идей 1920-х годов, обладает сложными характеристиками «неоднородности»⁶⁵. Формирование этих противоречий обусловлено сложными взаимоотношениями ВХУТЕМАСа, авангарда и идеологии на социальном и культурном фоне 1920-х годов. Кроме того, трудно объективно оценить историю ВХУТЕМАСа.

Как уже говорилось, в результате многолетней политики «холодной войны», в том числе в культуре, некоторые европейские и американские ученые использовали изучение исторического направления русского авангарда, ВХУТЕМАСа, в качестве инструмента идеологической критики⁶⁶ и таким образом осуществляли конструирование скрытого идеологического дискурса. К сожалению, этот перекося все еще находится под влиянием исторической инерции и имеет тенденцию усиливаться вместе с современным историческим контекстом глобальной политики, региональных конфликтов, экономических и культурных трансформаций. В этом смысле изучение ВХУТЕМАСа требует критического прочтения и интерпретации отношений между искусством, политикой и обществом. Таким образом, изучение ВХУТЕМАСа актуально для сегодняшнего переосмысления «модернизма», особенно развития искусства и дизайна при социалистической системе.

Хронологические рамки исследования сфокусированы на 1920-х годах и соответствующим образом расширены до периода предыстории в годы после

⁶⁴ Фаворский В. Забыть 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.

⁶⁵ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – С. 82.

⁶⁶ См.: Lodder C. Russian Constructivism. – Yale University Press, 1983. – P. 5.

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. В настоящем исследовании ВХУТЕМАС рассматривается как целостный культурный феномен 1920-х годов. Предлагается новое осмысление роли ВХУТЕМАСа как ключевого института в формировании художественно-производственной парадигмы советского искусства данного периода. Учреждение анализируется не только как образовательная структура, но и как

экспериментальная площадка для реализации идеологических и культурных проектов раннесоветского государства.

2. На основе теории «тотального искусства» Бориса Гройса и концепции «производственного искусства» анализируется диалектическое взаимодействие между авангардом, ВХУТЕМАСом и официальной идеологией. Это позволяет выявить механизмы взаимодействия искусства и идеологии в процессе формирования повседневной жизни постреволюционного общества: сотрудничество, конфронтация и переговоры.

3. Исследование реконструирует историко-художественный статус ВХУТЕМАСа в системе русского авангарда, с акцентом на его институциональную функцию как экспериментальной платформы для реализации большевистских социокультурных проектов. Особое внимание уделяется противоречиям между декларируемыми целями и реальной практикой института.

4. Посредством анализа концепции «производственного искусства», укоренённой в российской культурной традиции, исследуется как функциональное значение, так и ограничения деятельности ВХУТЕМАСа. Сквозь его призму деконструируется мифологизированная бинарность «авангард — власть», что позволяет предложить новую советско-российскую перспективу и теоретический подход к переосмыслению траекторий развития современного искусства.

5. Влияние ВХУТЕМАСа на европейский авангард (Баухаус) было реконструировано с концепции, трансформации и стратегии, что пересматривает традиционные представления о культурной изоляции советского искусства.

6. На методологическом уровне в исследовании предлагается использование концепции «производственного искусства» в качестве теории среднего уровня, расширяющей аналитические горизонты теории «тотального искусства». Такое теоретическое вмешательство открывает новые исследовательские парадигмы для анализа противоречий между политическими и эстетическими нормами в контексте современных культурно-политических конфликтов, постколониализма, а также холодной и горячей войн.

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 методы исследования. Основываясь на критическом видении истории идей и культуры, данное исследование прослеживает историю ВХУТЕМАСа от границ дисциплин искусства и дизайна на основе использования оригинальных архивов развития ВХУТЕМАСа, сочетает междисциплинарные теоретические методы истории, социологии, искусства и т.д. для выяснения роли ВХУТЕМАСа в советском обществе, анализа антагонистического состава его внутренних жанров и деконструкции основных противоречий, с которыми сталкивался ВХУТЕМАС. Таким образом, изучение русского авангарда позволит понять парадоксы и симптомы русского авангарда. Для этого использованы следующие методы исследования:

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.

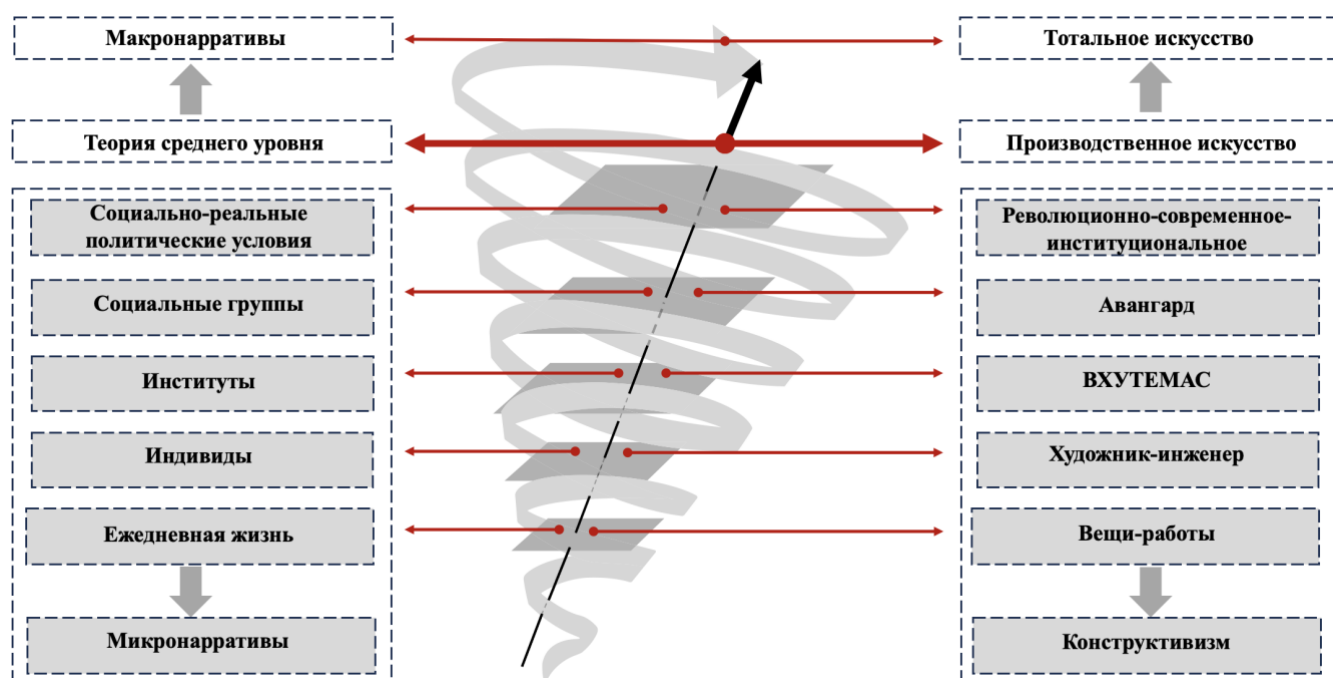
Научно-теоретическая основа исследования. Данное исследование основано на теоретической базе тотального искусства Гройса, которая дополнена и расширена «теорией среднего уровня». Термин «тотальное искусство» происходит от теоретической основы социалистического реализма и создан российско-немецким ученым Борисом Гройсом для изучения советского искусства с целью преодоления идеологических предрассудков и культурного разрыва между Востоком и Западом. С точки зрения равенства эстетических прав в искусстве и политике Гройс выявил внутреннюю преемственность «авангардно-социалистического реализма», который стал новой парадигмой интерпретации советского искусства ⁶⁷. Если ученый логически утверждает правомерность наследования социалистическим реализмом авангарда на основе теории тотального искусства, то как соотносятся ВХУТЕМАС и тотальное искусство? И, наконец, что привело к окончательной гибели авангарда и его появления социалистического реализма как его последователя?

Производственное искусство ставило целью соединить искусство с ремеслом и производством материалов на основе промышленных технологий, чтобы построить полную неопролетарскую культурную систему. Б. Гройс утверждает, что производственное искусство является прямым проявлением перехода авангарда от преобладавшего ранее метафизического космического измерения к реальной политике, что становится ключом к связи авангарда с большевистским дискурсом

⁶⁷ He Y. Boris Groys and the total art of Stalinism // Thesis Eleven. – 2019. – № 152 (1). – P. 38–51.

и, соответственно, его включению в рамки искусства в целом. Данное исследование призвано выявить эволюцию и дифференциацию ВХУТЕМАСа с точки зрения производственного искусства, рассмотреть стратегии действия ВХУТЕМАСа в политическом строительстве СССР с точки зрения тотального искусства и таким образом изучить парадоксы и особенности русского авангарда.

Согласно Роберту К. Мертону, «теория среднего уровня» – это тип теории, который находится между низкоуровневыми, но необходимыми операциональными предположениями повседневных исследований и всеобъемлющими, систематическими, объединяющими теориями, которые пытаются объяснить всенаблюдаемые последовательности в социальном поведении, социальной организации и социальных изменениях⁶⁸. Кроме того, теория среднего уровня может в свою очередь артикулировать с другими теориями в целом или даже стать частью более крупной теории, способной навести мосты диалога между макро- и микротеориями, а также является эффективным способом обобщения микротеорий в абстрактном виде.



Концептуальная схема исследования (создано автором)

⁶⁸ Merton R. On Theoretical Sociology. – The Free Press, 1967. – P. 39.

Материал и источники исследования.

При написании работы использовался разнообразный материал из университетов, музеев, архивов (каталоги музейных коллекций, постоянных и временных выставок, профессиональные издания на русском, английском, китайском, немецком языках, профессиональные электронные ресурсы и т.д.). Источники исследования состоят из двух основных частей – первичные (внутренние) и сопутствующие (внешние). К первичным источникам относятся периодические издания, материалы, работы преподавателей и студентов, изданные ВХУТЕМАСом в 1920-е – 30-е годы. Сопутствующие источники включают публикации, прямо или косвенно связанные с ВХУТЕМАСом в первые три десятилетия XX века (например, «Архитектура ВХУТЕМАСа» (1927), «ВХУТЕИН» (1929), «Архитектура и ВХУТЕИН» (1929), «Красный Октябрь», «Борьба за кадры» (1929–1930) и т.д.; официальные документы в области литературы и искусства, административные распоряжения и комментарии соответствующих деятелей; журналы и мини-журналы, организованные авангардными литературными группами, статьи художников-авангардистов.

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: Международной научной конференции аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2024» (Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, 2024), Научной конференции The International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media (CUMULUS) Conference 2023 (Центральная академия изящных искусств (CAFA), Пекин, КНР, 2023), VII Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, образование» (Государственный институт искусствознания, Москва, 2023), Всероссийской научной конференции

«Художественная культура советского периода: между официальным и неофициальным искусством» (Государственный институт искусствознания, Москва, 2022), Международном симпозиуме «From VKhUTEMAS to Visions of the Future» (Китайская академия искусств (САА), Ханчжоу, КНР, 2022), «I Встреча-семинар молодых учёных из Института философии Санкт-Петербургского государственного университета “Культура, искусство и философия”» (Санкт-Петербург, 2022), «Design / Research / Process: 12th PhD Colloquium on Design Research» (Академия искусств и дизайна, Университет Цинхуа, Пекин, КНР, 2021), «Семинар по написанию и исследованию истории дизайна» (Школа дизайна Нанкинского университета искусств, Нанкин, КНР, 2022), Семинаре «Самораскрытие Баухауса» (Китайский международный музей дизайна, Китайская академия искусств, Ханчжоу, КНР, 2022); Информация о теме диссертационного исследования: диссертация была удостоена награды «Лучшая работа» на Международной научной конференции The 17th Doctoral Forum on Design Research (Хунаньский университет, Чанша, 2024), а также заняла III место на V Форуме молодых учёных Шанхайской академии изящных искусств (Шанхайский университет, 2023). Тема диссертационного исследования была удостоена премии Национального совета по стипендиям Китая (CSC) «Премия правительства Китая для выдающихся студентов за рубежом» (2022, № 2022-A453).

Публикации.

Основные результаты исследования нашли отражение в публикациях, общим объемом 2.97 п.л. в журналах «Теория и история искусства», «Культура и искусство», «Bulletin of the international centre of art and education» входящих в перечень изданий Высшей Аттестационной Комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации по специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение). По теме исследования опубликовано 8 статей, в том числе 3 – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, а также 5 – в издании, входящем в список международной базы данных индексируемых наукометрическими базами данных “CSSCI”, “CNKI”, “РИНЦ”.

Научный перевод.

Во время изучения данной темы автор стал членом редакционного совета международного книгоиздательского проекта «Исторический авангард» Китайской академии искусств (САА) и Китайского международного музея дизайна (CDM), переводил статью и корректировал 2 книги на китайском языке.

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.

Основные научные результаты, нашедшие отражение в публикациях автора, содержащие научную новизну, можно выделить следующие наиболее значимые элементы:

1. На фоне социальной реальности того времени именно в 1920–1930-е годы – период упадка авангарда – ВХУТЕМАС приобретает важную роль первопроходца и преемника. Пересекающиеся идентичности ВХУТЕМАС тесно связаны с функциональным переосмыслением стиля конструктивизма, отражающим совпадение или смежность функций искусства и политики⁶⁹.

2. Как пионер в образовании, композиционное учение ВХУТЕМАСа развивалось и переосмысливалось как внутри, так и вовне, оказывая влияние на практику и структуру дизайнерского образования в Баухаусе и создавая теоретическую и стилистическую основу для формирования модернистского дизайн⁷⁰. Как школа, ВХУТЕМАС, вследствие радикального поиска профессиональных рамок для современного дизайна, завершил раннее интеллектуальное строительство СССР. Хотя сегодня эти базовые педагогические модели хорошо знакомы, в то время они были двойным вызовом доминирующему

⁶⁹ 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 70–78.]

⁷⁰ Пу А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления / А. Пу // Культура и искусство. 2024. № 6. С. 1-12.

социальному дискурсу и исторической инерции, существующей в обществе.

3. Эволюция и дифференциация внутри ВХУТЕМАСа в значительной степени были результатом дискуссий и практики производственного искусства, которое фактически стало предпосылкой и основой для участия ВХУТЕМАСа и авангарда в общем строительстве искусства советского социализма как субъектов искусства^{71,72}.

4. Вряд ли можно сказать, что поворот к производству был пассивным подчинением, полностью отвечающим сложившейся ситуации. Если взглянуть на него в более широком пространственно-временном измерении, то этот поворот можно рассматривать и как результат воли некоторых художников. Эти преобразования не только обеспечили выживание и статус художественных школ, но и способствовали развитию теории и практики производственного искусства, открыв новые пути для художественного образования и творчества в СССР. В целом послереволюционная политика большевиков в области искусства и культуры оставалась гибкой по сравнению с отказом идти по пути компромисса в политической сфере, чем и объясняется разнообразие художественных форм и методов в первый послереволюционный период⁷³.

5. ВХУТЕМАС как один из важнейших центров русского авангардного движения представляет его многогранность, а общая противоречивость и двойная политика отражают ограниченность и трудности авангарда. Первое – парадокс горячего стремления стать политической идеей и самоинституционализации (деполитизации). Второй – дезадаптация к реальности производства, возникающая

⁷¹ Пу А. Интерпретация эстетической теории Бориса Арватова в трудах Бориса Гройса / А. Пу // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – 2023. – № 1. – С. 120–128.

⁷² Пу, А. Распад ВХУТЕМАСа в контексте разочарования в идеях русского авангарда / А. Пу // *Университетский научный журнал*. – 2022. – № 69. – С. 234–240.

⁷³ Евсеев, М. Ю., Пу, А. Производственное искусство как срединная теория: искусство, производство и политика в 1920-е годы // *Теория и история искусства*. – 2024. – № 1–2. – С. 209–226.

в результате самоинституционализации^{74,75,76}.

6. В этом исследовании предлагается связать вертикальное и горизонтальное измерения производственного искусства, которое родилось в России, как «конкретный метод» и способ увидеть эндогенный путь русского авангарда, чтобы рассмотреть, как художественные стили участвовали в формировании пролетарских художественных стилей на разных уровнях. В перспективе такой взгляд на срединную теорию помогает наблюдать глубокое взаимодействие между различными силами и факторами, сохраняя при этом достаточную дистанцию и бдительность по отношению к прежнему целенаправленному взгляду на историю и «историческому детерминизму»⁷⁷.

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 (феодалская, крестьянская, буржуазная, пролетарская, социалистическая и т. д.) и внеклассовая культура.

⁷⁴ 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 70–78.]

⁷⁵ 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 // Наблюдение искусства. – 2023. – № 12. – Р. 85–90.]

⁷⁶ 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 // Исследование искусства и дизайна. – 2020. – № 6. – С. 68–72.]

⁷⁷ Евсеев, М. Ю., Пу, А. Производственное искусство как срединная теория: искусство, производство и политика в 1920-е годы // Теория и история искусства. – 2024. – № 1–2. – С. 209–226.

Основные 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 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. В контексте социальной реальности того времени именно в 1920–1930-е годы – период упадка авангарда – ВХУТЕМАС приобретает важную роль моста между прошлым и настоящим. ВХУТЕМАС можно назвать многоликим: (1) пионером просвещения, (2) «отчужденцем» времени и (3) экспериментальным прототипом коммунистического государственного аппарата ВХУТЕМАС. Именно ВХУТЕМАС, как полигон, дал российскому авангарду последний шанс на прорыв.

Большая ценность ВХУТЕМАСа заключается в том, что он одновременно поднимает ряд проблем, которые общество должно решить или с которыми столкнется в будущем, и предоставляет пространство для обсуждения и исследования благодаря непринужденной атмосфере, царившей в раннем ВХУТЕМАСе. Иными словами, «технология» там – приоритет, а «художество» – методология. Самое примечательное во ВХУТЕМАСе то, что он позволял людям действовать сообща, тем самым способствуя реализации социальных идеалов.

3. За наложением нескольких идентичностей ВХУТЕМАСа стоит тесная связь с функциональной перестройкой конструктивистского стиля, отражающая совпадение или смежность функций искусства и политики. Во-первых, как новая система, дискурсивная функция конструктивизма была преобразована в государственный инструмент общего планирования посредством его идеологической гибридизации и получила легитимную идентичность с институционализированными функциями в контексте новой экономической

политики Советского Союза. Во-вторых, ВХУТЕМАС участвовал в реконструкции принципов государственной жизни посредством институционализированного целого конструктивизм, и это наложение полей позволило ВХУТЕМАСу удвоить роль: стать образовательной и институциональной платформой одновременно, что приводит к переплетению современности, институциональности и трансформативности. Наконец, переплетенный изоморфизм «производственное искусство – институциональная реконструкция» и «конструктивизм – ВХУТЕМАС» – это новый подход к понятию «производственное». В переплетении изоморфизма ВХУТЕМАС завершает функциональный реинжиниринг от продвижения производственного строительства (производственный инструмент) к продвижению жизнестроения (институциональный инструмент).

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: самомиф 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 придала новое лицо советской истории искусства и открыла новую перспективу, которая имеет определенный параллакс – слепое пятно, вызванное слишком амбициозными рамками. В данном исследовании автор предлагает связать вертикальное и горизонтальное измерения производственного искусства в России в качестве «конкретного метода» и рассмотреть эндогенный путь русского авангарда, чтобы изучить, как художественные стили участвовали в формировании пролетарских художественных стилей на разных уровнях. В перспективе такой взгляд на теорию среднего уровня помогает наблюдать глубокие взаимодействия между различными силами и факторами, сохраняя при этом достаточную дистанцию и бдительность по отношению к прежнему целенаправленному взгляду на историю и «историческому детерминизму», а также дает возможность интерпретировать политическую и политологическую теорию русского авангарда. 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.

ГЛАВА I. РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ИСКУССТВО: КОНТЕКСТ

ОСНОВАНИЯ ВХУТЕМАСА

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.

В. В. Хлебников
«Ладомир», 1920

Октябрьская революция неизбежно оказала огромное влияние на все сферы жизни России. В первый год после революции, находясь в состоянии Гражданской войны, Советская Россия провела масштабные художественные реформы, включая реформу государственных учреждений и реорганизацию художественных школ. Владимир Ленин поручил Луначарскому приступить к созданию Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос), а затем и Отдела изобразительных искусств (ИЗО), который издал ряд законов, национализирующих музеи, коллекции произведений изобразительного искусства в имениях аристократов, чтобы избежать утраты произведений искусства, и другие законы. В области художественного образования упразднены все старые училища изящных искусств и создан ряд новых Государственных свободных художественных мастерских, которые положили начало созданию Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС).

Каково было отношение художников-авангардистов к этим инициативам властей? Принято считать, что художники-авангардисты были угодны большевистскому режиму, а новая политическая обстановка создала для них широкое пространство и возможности для свободного самовыражения. С идеалами помощи народу и спасения мира художники, уехавшие за границу, массово возвращались в СССР, готовые показать мастерство на новой земле. Однако если

вернуться к контексту, в котором возникла эта тема, возникает множество вопросов: как художники-авангардисты в то время, когда советский режим еще не был полностью стабилизирован, определяли свою идентичность? Были ли они помощниками революции, ее участниками или даже доминировали? На каком уровне их видение будущего общества совпадало с большевистским? Другими словами, каково было отношение авангарда, как радикальной интеллигенции и художников, к большевикам? Поддерживали ли они политику последних и как сотрудничали с ними? Были ли их противоречия преодолимыми и какими средствами они разрешались?

1.1. Развитие общих тенденций в русском искусстве после революции

Б. Гройс задал общий тон советскому социалистическому искусству на первых страницах книги «Gesamtkunstwerk Сталин»:

Мир, который обещала построить установившаяся в России после Октябрьской революции власть, должен был стать не только более справедливым или гарантировать человеку большую экономическую обеспеченность – ему, быть может в большей степени, следовало стать прекрасным. Неупорядоченная, хаотичная жизнь прошлых эпох должна была смениться гармонической, организованной по единому художественному плану. Тотальное подчинение всей экономической, социальной и быденной жизни страны единой плановой инстанции, призванной регулировать даже ее мельчайшие детали, гармонизировать их и создавать из них единое целое, превратило эту инстанцию – партийное руководство – в своего рода художника, для которого мир служит материалом, притом что его цель – «преодолеть сопротивление материала», сделать его податливым, пластичным, способным принять любую нужную форму⁷⁸.

⁷⁸ Groys B. The Total Art of Stalinism. – London: Verso, 2011. – P. 3.

По мнению Гройса, Ленин был одновременно и создателем, и преобразователем энергии в «тотальном проекте» Советского Союза. В то же время «для Ленина главным в прошлом была не столько царская диктатура, сколько хаос, который царское правительство принесло в страну»⁷⁹. Свергнув царизм, направив революционную энергию масс в нужное русло, Ленин поставил перед собой задачу мобилизовать хаос и высвобожденную им революционную энергию для установления нового порядка, для создания нового и эффективного государственного аппарата⁸⁰.

Одной из главных тем культурной политики послереволюционного социализма было просвещение народа. Сразу после революции, в 1918 году, Ленин выдвинул план монументальной пропаганды в области литературы и искусства и рассматривал его как важнейшее мобилизующее средство революционно-коммунистической идеологии⁸¹. План призывал убрать статуи царей, заменив их памятными статуями наиболее выдающихся деятелей истории, особенно героев борьбы за свободу, и в этом списке были философы, общественные деятели, революционеры и писатели, поэты, художники, музыканты и другие. Архитектура должна была обогатиться скульптурой и обшивкой, торжественные драпировки и праздничное музыкальное сопровождение отражали бы реализацию идеи синтеза

⁷⁹ Гройс Б. Образ Ленина // e-flux Journal. – 2021. – № 9. – URL: <https://www.e-flux.com/journal/120/413533/lenin-s-image/> (дата обращения: 15.08.2022).

⁸⁰ Там же.

⁸¹ По воспоминаниям тогдашнего комиссара Наркомпроса Луначарского, идея Ленина о монументальной пропаганде весной 1918 года восходит к утопическому произведению «Город Солнца» итальянского философа Томмазо Кампанеллы. См.: Луначарский А.В. Воспоминания и впечатления. – М.: Советская Россия, 1968. – 377 с. В пригодном для жизни Городе Солнца нет иерархии профессий, все равны. Благодаря равному разделению труда каждому достаточно работать всего четыре часа в день, и все, от женщин до детей, пользуются общими ресурсами. Стены города расписаны изображениями искусств и наук, и дети с ранних лет бегают по этому театру знаний, правильно направляемые и следующие по верному пути, так что учатся они с удовольствием и так же легко, как если бы играли в игру. См.: Lodder C. Russian Constructivism. – London: Yale University Press, 1983. – P. 54.

искусств, наполнили бы улицы города синтезом живописи, архитектуры, скульптуры и музыки⁸². По мнению Ленина, эти художественные реалии должны были стать наглядными уроками естествознания, истории и культуры, стимулируя гражданские чувства и формируя «новых советских людей» и «новых советских женщин» с новыми идеями. Неприкрыто материалистическая позиция советского государства предполагала, что природа человека – и природа в целом – это «чистый лист», который можно сознательно переделать. Ученые, политики, писатели и, конечно, художники и архитекторы могли быть сознательно переделаны. Лев Троцкий, лидер культурной революции, называл это «высшим социальным биологическим типом» – не для того, чтобы вывести новый тип человека, а для того, чтобы построить социальную индивидуальность, неотъемлемую часть общества, в формирующемся советском государстве⁸³. По мнению Троцкого, «социальное строительство и самовоспитание тела и духа» станут «одним и тем же процессом», который послужит конечной цели социалистического проекта искусства. Все виды искусства – литература, театр, живопись, музыка, архитектура – будут переосмыслены в соответствии с их социальной миссией, придавая новому человечеству «прекрасную форму»⁸⁴.

В области искусства художники придерживались различных взглядов на только что прошедшие октябрьские события. По мнению А.В. Рябова, в то время существовали следующие основные категории взглядов художников. Первую группу составляла творческая интеллигенция, которая полностью отвергала Октябрьскую революцию и отказывалась иметь дело с новой властью. Они считали, что после революции был бесконечный страх за будущее русского искусства и древних памятников. «Подвергаются разгрому и надруганию величайшие святыни

⁸² Lodder C. Russian Constructivism. – London: Yale University Press, 1983. – P. 54.

⁸³ Trotsky L. Literature and Revolution (*Literatura i revolyutsiya*), chapter 8: Revolutionary and Socialist Art. (Moscow: Izdatel'stvo Krasnaya Nov', Glavpolitprosvet, 1923) / trans. Rose Strunsky (1925). Quoted from the «Marxists Internet Archive». – URL: www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/ch08.htm (дата обращения: 15.04.2023).

⁸⁴ Там же.

народа – одновременно и религиозные и художественно-исторические... В расстреле Кремля чувствуется подлая, низкая планомерность»⁸⁵. Вторая группа художников не против революции, но была далека от понимания ее задач и целей. Они опасались разрушения архитектурных памятников, кражи артефактов, экономических трудностей послереволюционного периода, который представлялся им «противоположностью светлой надежды»⁸⁶ и непоправимым несчастьем. Даже те, кто с энтузиазмом воспринял революцию, неоднозначно понимали идеологические основы, социальные последствия затеянного социального эксперимента и особенно роль и назначение искусства в новых условиях. Третья группа художников не имела определенных взглядов на революцию, но со временем начала ощущать потребность участвовать в культурной жизни. Кроме того, существовала четвертая группа художников, которые видели в левом искусстве прямое выражение революционного духа новой культуры, и многие из них отреагировали на социальные потрясения решительным поворотом «влево». Многие художники отреагировали на социальные потрясения решительным обращением к «левому» искусству. В первые месяцы после революции И. Грабарь, А. Лентулов, В. Машков, М. Яковлев, И. Бродский, А. Головин и другие мастера включились в строительство новой культуры. Большевики решительно выступали за участие художников – пусть и первой группы, которая в силу сложившейся ситуации была вынуждена сотрудничать с новой властью, поскольку это сотрудничество давало им единственно возможное средство выживания в сложившихся обстоятельствах⁸⁷.

В то же время продолжались споры об эстетических формах. Уже в конце XIX – начале XX века в русском искусстве зародились поиски новых эстетических форм и возникли связанные с ними проблемы. В то время процесс

⁸⁵ Ростиславов А. Октябрьские события // Аполлон. – 1917. – № 6-7.

⁸⁶ Письмо общинных художников И.Е.Репину от 22 ноября 1917 г. // Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. – Л., 1969. – С. 276.

⁸⁷ Рябов А.В. Художник и власть (борьба и сотрудничество, 1918–1932 гг.). – 2000. – С. 13–15.

формообразования в области изобразительного и тематического искусства (в основном архитектуры) развивался в совершенно противоположных направлениях: с одной стороны, были эксперименты по моделированию в абстрактных формах, а с другой – наиболее развитая система классического моделирования. И обе тенденции достигли высшего художественного уровня в 1910-х – начале 1920-х годов⁸⁸. Параллельно этой поляризации тогда бурно развивалось «левое направление», которое привело к рождению концепции формообразования в авангардном искусстве и постепенно породило супрематизм, конструктивизм и т.д., завершив тем самым формирование нового стиля. В.Д. Козловский отмечает, что художественная жизнь первого послереволюционного периода была крайне неоднородной, что этот период характеризовался появлением и быстрым исчезновением многочисленных литературно-художественных групп в будущем⁸⁹. Самыми яркими из них были группа «Октябрь» (1922 года), «Кузница» (1920 года), Московская ассоциация пролетарских писателей – МАПП (1923 года), «Левый фронт искусств» – ЛЕФ (1922 года), Российская ассоциация пролетарских писателей – РАПП (1925 года), Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей – ВАПП (1923 года) и др. В этот «подготовительный период к новому стилю» задача создания нового стиля была тесно связана с задачей разрушения стереотипа традиционного изображения, и в итоге с началом Октябрьской революции «левые», то есть авангард, заняли важнейшее положение и получили легитимность в русском искусстве. Октябрьская революция окончательно утвердила доминирующее положение и легитимность «левого» – авангарда – в русском искусстве.

Художественные эксперименты авангарда, в отличие от ленинского проекта, были отмечены ярко выраженным научным сознанием и просветительскими намерениями. Вскоре после публикации Филиппо Маринетти «Манифеста футуризма» в 1909 году русские поэты-авангардисты во главе с Велимиром

⁸⁸ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – С. 19.

⁸⁹ Козловский В.Д. ВХУТЕМАС и Баухаус в контексте художественной культуры России и Германии первой трети XX века (компаративный анализ): дис. – М., 2017. – С. 25–26.

Хлебниковым, Владимиром Маяковским, Давидом Бурлюком и Алексеем Кручёных первыми заявили о восторженном приятии футуризма – новой эстетики, которая не поддавалась стереотипам и отдавала предпочтение скорости, движению, технологиям, механике, стремилась разрушить старый порядок и создать новую жизнь будущего. В области искусства многие футуристы являются поэтами, живописцами или пластическими художниками, и их работы часто отражают пересечение и проникновение различных искусств⁹⁰. В творческой практике они стремились разрушить границы между различными художественными дисциплинами и включить молодых людей, занимающихся творчеством в разных дисциплинах, в свои ряды «будетлян». В 1910 году Василий Кандинский в работе «О духе искусства» (*Über das Geistige in der Kunst*) предложил создать утопический синтез искусства – «монументальное искусство»⁹¹. В 1920 году Кандинский основал московский Институт художественной культуры (ИНХУК) и возглавил его отделение монументального искусства, в том же году откликнулся на идею «монументального искусства», предложенную им десятилетием ранее, в статье «О “Великой утопии”». Пережив разрушения войны, он подчеркивал необходимость разрушения искусством национальных и культурных барьеров, утверждая, что русские авангардисты должны возглавить мировое сообщество

⁹⁰ 刘胤逵. 疆界的消失: 俄罗斯未来主义与艺术的“去分化”. 外国文学. 2011 年第 2 期, 第 101 页. [Лю Инькуй. Исчезновение границ: русский футуризм и «де-дифференциация» искусства // Иностранная литература. – 2011. – № 2. – С. 101.]

⁹¹ По словам Кандинского, уникальную силу каждого искусства ничем не заменить. Однако сильные стороны искусств могут работать в тандеме друг с другом, и именно этот тандем позволяет нам надеяться на новое искусство – поистине монументальное. Монументальное искусство содержит в себе богатое великолепие и бесконечное разнообразие комбинаций, и каждое искусство, внося свою индивидуальность в целое, добавляет к общему результату свою силу, которой не может достичь ни одно искусство в отдельности. Благодаря сочетанию, а также конфликту различных искусств, можно создать глубокий и мощный новый стиль искусства. Кроме того, Кандинский рассматривал «Танец будущего» (*The dance of the future*) как первую форму монументального искусства на основе сравнения танца и живописи с точки зрения гармонии и конфликта основных элементов и содержания. См.: Kandinsky W. *On the spiritual in art*. Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946. – P. 36, 72, 75, 87.

художников и организовать «всемирный конгресс искусств в беспрецедентном масштабе», чтобы воплотить в жизнь утопию для человечества: «К указанному вопросу должны быть привлечены деятели всех искусств. ...музыка, танец, литература в широком смысле, и в частности поэзия, а также театральные артисты всех родов театра, куда должны быть отнесены и маленькие сцены, варьете и т.д., до цирка включительно»⁹². Он утверждает, что хотя в настоящее время это все еще утопическая тема, «без сомнения, одним из самых крупных и по внутреннему, и по внешнему значению вопросов искусства является вопрос о формах, приемах, размерах, возможностях, достигнутых и подлежащих достижению в монументальном искусстве»⁹³. Это интертекстуальная связь с ленинским планом монументальной пропаганды – оба документа указывают на построение идеальной и универсальной новой социальной культуры в форме синтеза различных областей искусства.

Именно на этом уровне Гройс утверждает, что между созданием государства и произведения искусства действительно нет принципиальной разницы⁹⁴. Обе ситуации связаны с созданием одних форм и помещением в них других – гражданина в государстве, читателя в романе, зрителя на выставке, публики в театре и так далее. Действительно, именно сходство и различия между государством и артефактом определяют как политическое, так и культурное воображаемое Европы XIX–XX веков: «Для революционных марксистов индивиды, их сознание и «внутренний мир» в целом были частью материала, который можно упорядочить, а новые рациональные идеи могли возникнуть только из нового рационального порядка самой жизни, а сам акт создания нового мира был иррациональным и чисто художественным»⁹⁵. Таким образом, если для Ленина

⁹² Кандинский В. О «Великой утопии» // Художественная жизнь: Бюллетень Художественной секции Народного комиссариата по просвещению. – 1920. – Март-апр. № 3. – С. 2–4.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Гройс Б. Образ Ленина // e-flux Journal. – 2021. – № 9. – URL: <https://www.e-flux.com/journal/120/413533/lenin-s-image/> (дата обращения: 15.08.2022).

⁹⁵ Groys B. The Total Art of Stalinism. – London: Verso, 2011. – P. 3.

поиск художественной интервенции мог помочь революции достичь цели подготовки новых людей, реорганизации социального порядка и создания нового мира, то на этом уровне риторический прием «власть – государство» может быть изоморфен выражению «искусство – работа». Иными словами, сама советская революция была тотальным искусством, «полностью преобразовавшим все аспекты повседневной жизни, и суть этого искусства заключается в самом радикальном разрыве со всеми традициями и обычаями, о чем говорили Карл Маркс и Фридрих Энгельс в “Коммунистическом манифесте”»⁹⁶.

Известно высказывание Владимира Ленина: «Коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны». То есть советскую власть можно понимать как гигантскую электростанцию, преобразующую биологическую и революционную энергию масс в электричество, а коммунизм функционировал как преобразователь энергии, обеспечивающий ее непрерывный поток⁹⁷. Ленин использовал те же стратегии высвобождения энергии, что и его современники-авангардисты, и применял их более эффективно, чем когда-либо прежде⁹⁸, на основе взаимного согласия в том, что старая система должна быть сломана. Как отмечает Джон Э. Боулт (John. E. Bowlt), «влияние Октябрьской революции на современное русское искусство было диалектическим: с одной стороны, она ослабила или разрушила организацию и деятельность всех культурных коллективов; с другой стороны, способствовала развитию левых авангардных литературных жанров, которые смирились с радикальными изменениями в

⁹⁶ 董金平. 总体矛盾与社会的语言学化—鲍里斯·格罗伊斯的共产主义理念. 黑龙江社会科学. 2016 年第 5 期, 第 9-14 页. [Дун Цзиньпин. Всеобщее противоречие и лингвистизация общества – идея коммунизма Бориса Гройса // Хэйлунцзянская социальная наука 2016. – Т. 5. – С. 9–14.]

⁹⁷ 《列宁全集》第 12 卷, 人民出版社: 1987 年, 第 93 页。В «Партийной организации и партийных изданиях» Ленин сравнивал социалистическую демократию с механизмом и считал, что литература должна быть его «колесиком и винтиком». См.: Полное собрание сочинений Ленина. Т. 12. – Народное издательство, 1987. – С. 93.

⁹⁸ Groys B. Lenin's Image // e-flux Journal. URL: <https://www.e-flux.com/journal/120/413533/lenin-s-image/> (дата обращения: 15.09.2021).

обществе и слились с идеологией нового режима»⁹⁹. Революции на Западе, напротив, не могли быть столь же радикальными, как на Востоке, поскольку западная революционная идеология была слишком отягощена традициями, чрезмерно зависима от прежних интеллектуальных, социальных, политических и технологических достижений и склонна переоценивать свое окружение¹⁰⁰. Россия же предпочитала организовывать всю жизнь в новых, невиданных формах и именно поэтому позволила себе беспрецедентные художественные эксперименты.

На первый взгляд, в этот бурный и хаотичный период художники и политики пришли к определенному консенсусу относительно утопического видения будущего мира, то есть взгляд авангардистов на него был подобен утопическому представлению революционера о коммунистическом обществе, имплантированному в метафорическом виде в символическую систему их искусства¹⁰¹. Это создало предпосылки и политическую почву для развития русского авангарда и стало основой для сотрудничества с большевиками. Несмотря на это, авангардисты оставались убежденными в своем интеллектуальном превосходстве¹⁰². Ранний авангард, представленный Казимиром Малевичем, желая освободить человека от рабства машин и от подражания природе с помощью искусства, создать чисто человеческие формы и тем самым построить новое общество, постепенно разрабатывал новую философскую теорию искусства – «супрематизм». В книге 1922 года «Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика» Малевич выражает сомнение в познании, науке и религии, хочет разрушить мифы западной истории и реальности. Используя простые линии, квадраты,

⁹⁹ John E. Bowlt, "Introduction", in John E. Bowlt (ed. and transl.) *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism*, New Edition, New York: Thames and Hudson, 2017, p. xxxii.

¹⁰⁰ Groys B. *The Total Art of Stalinism*. – London: Verso, 2011. – P. 4.

¹⁰¹ 艾欣. 图像隐喻与“能指重叠”——俄罗斯先锋派艺术符号机制刍议. 艺术设计研究. 2021 年第 4 期, 第 107-117 页. [Ай Синь. Метафора образа – размышления о символическом механизме русского авангардного искусства // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 107–117.]

¹⁰² Groys B. *The Total Art of Stalinism*. – London: Verso, 2011. – P. 22.

треугольники и другие геометрические метафоры для революционного ниспровержения традиций, его «Черный квадрат», выполненный с минимальной экспрессией, является формой человечества, очищенного от идеологической паранойи и стремящегося к рациональности, превосходящей разум. Создавая концепцию «превосходства» как художественный стиль, Малевич строит утопическое пространство с квазибожественной идентичностью, «возвышая геометрическое абстрактное искусство над материальным миром, ниспровергая и трансформируя визуальные культурные традиции в более высоком измерении, формируя эстетическую утопию, указывающую на революцию и идеальное общество, подчеркивая превосходство последнего»¹⁰³.

В отличие от него, конструктивизм, также являющийся философией авангарда, выступал за реальность искусства, ориентированного на производство реальности, а не на метафизическое превосходство. Владимир Татлин перенес чисто абстрактные духовные идеи Кандинского и Малевича в предметную среду, уделив больше внимания науке и технике, и при этом предложил ввести искусство в производство, развивая его как «конструктивизм». Как заявил Алексей Ган в «Конструктивизме», «наш конструктивизм борется за интеллектуальное и материальное производство коммунистической культуры!»¹⁰⁴ И, на первый взгляд, идеологическое позиционирование конструктивизма также более умеренное и официально приемлемое, чем у супрематизма. Изначально конструктивисты заявляли: «Искусство мертво! <...> Искусство так же опасно, как религия, это эскапистская деятельность. <...> Давайте прекратим эту умозрительную деятельность и перенесем ключевые понятия искусства – цвет, линию, материал, форму – в область реальности, в реальную композицию»¹⁰⁵. Однако, «устранив все

¹⁰³ 艾欣. 图像隐喻与“能指重叠”——俄罗斯先锋派艺术符号机制刍议. 艺术设计研究. 2021 年第 4 期, 第 107-117 页. [Ай Синь. Метафора образа – размышления о символическом механизме русского авангардного искусства // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 107–117.]

¹⁰⁴ Ган А. Конструктивизм. – Тверь: Тверское издательство, 1922. – 57 с.

¹⁰⁵ Gray C., Burleigh-Motley M. The Russian experiment in art, 1863–1922. – London: Thames and

чисто художественное, конструктивисты выступают за то, чтобы коммунизм с его целью повседневной жизни раскрылся таким, каков он есть: как функциональная вещь, его форма служит только для проявления морали. <...> Коллективный дух проявляется во всех народах, как и во всех политических организациях. И функция пролетарского дизайна – признанного народом в те дни как «пролетарское искусство» – заключалась в том, чтобы сделать эти полностью политизированные организации видимыми. Октябрьская революция 1917 года – важный урок для конструктивизма. Он рассматривал революцию как радикальное очищение всех социально-декоративных форм, лучший пример современного дизайна, который сметает все традиционные социальные обычаи, ритуалы, традиции и который является выражением сущности политической организации»¹⁰⁶. Таким образом, в конечном счете конструктивисты рассматривали свои работы не просто как самодостаточные артефакты, а как модели нового мира, лаборатории для разработки объединяющего плана завоевания мира как материала, и так же, как традиционный художник проектирует совокупность произведений искусства, конструктивист проектирует целое общество.

В каком-то смысле у советских художников не было другого выбора, кроме как заявить о стремлении к целостности¹⁰⁷. В то время как для супрематизма Малевича беспредметное искусство оставалось делом чистого конструирования и вечных ритмов вроде свободного стиха, для конструктивизма Татлина произведение искусства должно было продуктивно входить в реальность. Неудивительно, что официальная идеология властей выбрала последнее, и в 1919 году, ознаменованном татлинским проектом памятника Третьему Интернационалу, который впоследствии стал символической башней конструктивизма, конструктивизм вскоре выступил основой официального

Hudson, 1986. – P. 256.

¹⁰⁶ 鲍里斯·格罗伊斯. 走向公众. 苏伟, 李同译, 北京: 金城出版社, 2012 年, 第 24-25 页. [Гройс Б. Gong Public / перевод Су Вэй и Ли Тун. – Пекин: Издательство Цзиньчэн, 2012. – С. 24–25.]

¹⁰⁷ Там же. С. 26. [鲍里斯·格罗伊斯. 走向公众. 苏伟, 李同译, 北京: 金城出版社, 2012 年, 第 26 页.]

советского искусства и при помощи правительства в 1920 году получил собственный плацдарм в Москве – ВХУТЕМАС. Это было место, где смешались «увлечение машиной, сильное желание соединить «человека-машину» с высокой степенью идентификации с развитием сверхиндустриализации и полное воображение утопии социалистического мира будущего»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ 周诗岩. 莫霍利-纳吉I 格罗皮乌斯的选择. 新美术. 2018 年, 第 12 期, 第 38-49 页. [Чжоу Шиян. Мохой-Надь I – Выбор Гропиуса // Новое искусство. – 2018. – № 12. – С. 38–49.]

1.2. Искусство и Наркомпрос

Одной из ключевых задач революции было создание совершенно новой модели образования, способной заменить традиционные элитные академии массовым обучением. Учитывая широкую неграмотность в дореволюционной России¹⁰⁹, Владимир Ленин рассматривал образование как ключевой компонент политики превращения обездоленных и угнетенных в новую элиту, а ликвидацию границ между интеллектуальной элитой и неграмотными массами, между ведущими и зрителями – как центральный элемент построения «пролетарской культуры». Национальная кампания по ликвидации неграмотности, известная как ликбез¹¹⁰, предусматривала, что каждый человек в возрасте от 8 до 50 лет должен быть грамотным. Кроме того, ликбез стал эффективным инструментом распространения политической повестки дня и в течение десяти лет помог

¹⁰⁹ С учетом различных доступных источников оценки грамотности населения в 1914–1917 годах сильно разнятся. По официальным данным дореволюционного издания «Русский статистический ежегодник», грамотных в 1913 году было 27 %. Уровень грамотности в Российской империи в 1914 году обычно оценивается в 30 % от общей численности населения. См. Уткин А.И. Первая мировая война. – М.: Алгоритм, 2001. – С. 19–20. – 592 с. Многие западные ученые оценивают уровень грамотности русского населения в 1914 году в 45%. Вернадский Г. В. Русская история. – М.: Аграф, 1997. – С. 245. К 1915 году уровень грамотности в Европейской России составлял 35–38%. См. Мельянцева В. А. Россия за три века: экономический рост в мировом контексте развития // Общественные науки и современность, 2003. – № 5. – С. 84-95. А. П. Н. Игнатьев, в то время министр просвещения Российской империи (1915-1916/1917), в своей статье оценил уровень грамотности всего населения России в 1916 году в 56 %. См. Russia. USSR. Complete handbook. – New York: William Farquhar Payson, 1933. – P. 663.

¹¹⁰ Ликвидация безграмотности у населения. 26 декабря 1919 года был издан декрет, согласно которому все неграмотные в возрасте от 8 до 50 лет в Советской России должны были научиться читать и писать на родном или русском языке (по выбору). Министерство народных комиссаров просвещения получило право привлекать всех грамотных к обучению на основе трудовых услуг.

индоктринировать все население, которое веками находилось в консервативном, патриархальном обществе¹¹¹.

Учитывая тяготы Гражданской войны и политическую обстановку того времени, движение за народное образование было справедливо названо «третьим фронтом», поскольку оно возглавило длительную борьбу за знания и образование. Новая власть стремилась просветить народ через художественное образование и сформировать спрос на искусство как инструмент преобразования жизни человека и социальной действительности¹¹². Перед первым руководителем, Луначарским, стояла сложная задача – провести художественные реформы, которые вызвали бы полную гармонизацию духовной и материальной сторон жизни общества, чтобы совершенство, о котором говорит искусство, сменилось совершенством социальной жизни. В итоге революция привела к появлению концепций искусства как жизнестроения, преобразования физической среды и производственного искусства.

1.2.1. Наркомпрос и идеологическое искусство

9 (22) ноября 1917 года специальным декретом ВЦИК и СНК под руководством комиссара А.В. Луначарского была создана Государственная комиссия по народному просвещению (будущий Народный комиссариат просвещения). Согласно декрету, она должна была не управлять учебными и образовательными учреждениями, а «служить связью и помощницей организовать источники материальной, идейной и моральной поддержки муниципальным и

¹¹¹ Bokov A. *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930*. – Zurich: Park Books, 2020. – P. 64.

¹¹² Evseyev M. *Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921)* // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

частным, особенно же трудовым и классовым просветительным учреждениям в государственном масштабе»¹¹³.

Наркомат утверждает, что, только подняв эстетическое сознание полуграмотных крестьян до достаточного уровня, искусство может надеяться стать инструментом познания и реальной социальной силой. «Революция ждет главным образом развития искусства как идеологии»¹¹⁴. Для реализации этой цели вновь созданный Наркомпрос принял ряд мер, в том числе повышение эстетического сознания крестьян, ликвидацию «изобразительной безграмотности», сохранение памятников культуры и истории, создание музеев и т.д. При этом Наркомпрос отвечал за сохранение культурного наследия и развитие искусства, чтобы пробудить в населении жажду знаний и просвещения. Также активно развиваются и поддерживаются новые художественные школы, центры, проекты, преподаватели и архитекторы. Однако, прежде чем говорить о внехудожественной политике, необходимо понять позицию Луначарского в отношении искусства и культуры как народного комиссара просвещения. Как он, будучи хранителем государственных учреждений культуры, относится к искусству? В чем польза искусства? Какова его цель? И как можно ее достичь?

Роль и функции искусства в обществе А.В. Луначарский определяет многомерно. Он убежден, что искусство – это не только неотъемлемая часть жизни человека, но и мощный инструмент, способный преобразить мир.

Искусство как выражение общественной идеологии. Луначарский считал, что искусство – это прежде всего отражение общественной идеологии. При различных социальных системах в искусстве будут проявляться различные классовые признаки, которые пронизывают внешнюю форму и внутреннюю

¹¹³ Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства. Отдел первый. – Пг., 1917. – № 3. – Ст. 32. Н.П. ИнфоРост; Декрет СНК «Об учреждении Государственной комиссии по просвещению (ГКП)». – 9 (22) ноября 1917 г. – URL: docs.historyrussia.org (дата обращения: 17.05.2020).

¹¹⁴ Измененное название статьи «Искусство как социальное явление» (Молодая гвардия. – 1923. – № 4).

идеологию искусства. Поэтому искусство может служить зеркалом общества, отражая изменения времени и развитие общества. Будучи марксистом, Луначарский первым четко обосновал, что искусство имеет классовый характер, и он всегда пронизывает внешнюю форму и внутреннюю мысль искусства. В конспекте доклада Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций, состоявшейся в сентябре 1918 года, Луначарский указывал, что «искусство является то чистым выражением идеологии того или другого класса, то испытывает на себе перекрестное влияние нескольких классов», что «искусство одного и того же класса не всегда одинаково. <...> Все ступени эволюции искусства данного класса окрашиваются тем не менее психологией именно данного класса»¹¹⁵. Литература и язык – это виды искусства с ярко выраженным идеологическим характером, с помощью которых создатели искусства могут донести до аудитории сильные и точные идеи, и в то же время идеи классово специфичны, и разные классы искусства и культуры имеют различные идеологические концепции. В искусстве, использующем язык, как и в самом языке, доминируют идеи¹¹⁶. Далее Луначарский ссылается на передовую психологию, которая считает, что мысль подобна языку, и полагает, что внутренняя мысль есть, в сущности, внутренний язык¹¹⁷. Изобразительное искусство – это то же самое, что литература и язык: если литература и театр выражают образы с помощью слов и языка, то изобразительное искусство – это передача идеи образа с помощью живописи, скульптуры и других средств.

Хотя Луначарский неоднократно подчеркивал, что искусство имеет классовый характер, он не спешил отвергать буржуазию целиком, а придерживался научно-диалектической точки зрения. Он полагал, что в пролетарской концепции культура и искусство являются достоянием всего человечества и что

¹¹⁵ Пролетариат и искусство // Пролет. культура. – 1918. – № 2. – С. 23–24.

¹¹⁶ 关于艺术的对话: 卢那察尔斯基美学文选. 吴谷鹰译, 三联书店 1991 年版, 第 179 页. [Диалог об искусстве: Избранные эстетические эссе Луначарского // перевод У Гуйин. – Книжный магазин Саньянь, 1991. – С. 179.]

¹¹⁷ Там же.

самостоятельность пролетарского культурного творчества должна основываться на знакомстве с культурными достижениями прошлого. Луначарский считал, что сам пролетариат еще слаб, поэтому его культурный тон в определенной степени будет задавать интеллигенция, перешедшая на сторону партии. Он верил, что интеллигенция, проникнутая духом коммунизма, выйдет из различных школ и в конце концов бросится в объятия великих культурных и художественных начинаний пролетариата. Интеллигенция использовалась в качестве авангарда, вдохновляющего пролетариат в целом¹¹⁸. Следует отметить, что в этом отношении на Луначарского оказал сильное влияние В.Г. Белинский. Белинский понимал, что масса инертна и не может образовать активных организаций¹¹⁹, поэтому он стал воином, вдохновлявшим народ на восстание в его стремлении к самовыражению; он призывал людей к новым областям культуры и искусства, к тому, чтобы искусство стало тем средством, с помощью которого мысли, потребности и чувства народа получили бы право голоса. Хотя Белинский всегда ожидал прогресса пролетариата, он не отрицал полностью роль буржуазного искусства и культуры; напротив, считал, что буржуазия также может сыграть большую роль в создании новой культуры, что она крайне необходима и может создать базу для развития культуры¹²⁰.

Искусство как инструмент познания и подлинная социальная сила – средство преобразования мира. Луначарский верил в возможности искусства преобразовывать мир. Он выступал за использование искусства как инструмента созидания жизни, достижения полной духовной и материальной гармонии в обществе путем преобразования физической среды, биосферы и расширения художественного восприятия жизни. Обсуждая идею о классовой принадлежности

¹¹⁸ Измененное название статьи «Искусство как социальное явление» (Молодая гвардия. – 1923. – № 4).

¹¹⁹ 关于艺术的对话：卢那察尔斯基美学文选. 吴谷鹰译，三联书店 1991 年版，第 65 页. [Диалог об искусстве: Избранные эстетические эссе Луначарского / перевод У Гуйин. – Книжный магазин Саньянь, 1991. – С. 65.]

¹²⁰ Там же. С. 61.

искусства, Луначарский четко определяет динамичные и сбалансированные отношения между искусством, классом и обществом. Луначарский отмечал, что в разных социальных системах существовали различные компоненты классовых различий очень мощной заразной силы, поэтому искусство и идеи не могут быть разделены, и в разные периоды развиваются различные классовые группы интересов. Советский режим, напротив, подчеркивал единство социалистических концепций и идеологий и пытался укрепить стабильность и верховенство режима с помощью различных средств, в том числе и искусства. На этом фоне многие художники оказались перед дилеммой: как поддержать стабильность режима, сохранив при этом независимость и творческий потенциал искусства? Луначарский отмечал, что «государство не имеет намерения насильно навязывать революционные идеи и вкусы художникам. От такого насильственного навязывания могут произойти только фальсификаты революционного искусства, ибо первое качество истинного искусства – искренность художника».¹²¹ Как общественный деятель и художественный критик, Луначарский прекрасно понимал важную роль искусства в содействии общественному прогрессу, но поддерживал автономию искусства, подчеркивая его партнерство с революцией: «...если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста»¹²². Искусство должно быть зеркалом общества, отражающим изменения времени, и оружием, способствующим социальным изменениям, таким образом, уточняя социально-воспитательную функцию искусства.

Луначарский считал, что искусство может стать инструментом познания и реальной социальной силой только тогда, когда эстетическое сознание масс поднимется до определенного уровня. Это значит, что искусство имеет не только эстетическую ценность, но и воспитательную функцию, способную одухотворить мышление людей и поднять их духовный уровень. Искусство должно взять на себя ответственность за воспитание и руководство обществом, а художники должны

¹²¹ Революция и искусство // Луначарский А. В. Искусство и революция. – М., 1924. – С. 33–40.

¹²² Там же.

через содержание и форму произведений нести социалистические идеи и ценности, чтобы способствовать общественному прогрессу. Во-вторых, Луначарский признавал важность связи между искусством и обществом. Он считал, что искусство должно находить отклик у народа и быть им принято. Поэтому он подчеркивал необходимость интегрировать искусство в повседневную жизнь, например через декоративное искусство, а также внедрять его в архитектуру и промышленность. Цель такого подхода заключалась в том, чтобы сделать искусство доступным и понятным для всех слоев общества.

Луначарский рассматривал искусство как важный инструмент формирования новой социалистической культуры и общества, выступал за интеграцию искусства в повседневную жизнь народа и в народное творчество, которое является выражением национальной культуры и самобытности, и при этом подчеркивал важность сохранения и развития народных традиций.

Искусство как средство социального воспитания и формирования новой социалистической культуры. Луначарский в вопросе взаимоотношений между искусством и политикой выступал за баланс между ними. По его мнению, искусство и политика дополняют друг друга. Он подчеркивал, что искусство должно не превращаться в инструмент пропаганды политики, а сохранять способность мыслить независимо и критически. Политика нуждалась во вмешательстве искусства, чтобы поднять свой авторитет и оказать более масштабное воздействие: «Революция не только могла влиять на искусство, но и *нуждалась* в искусстве», «революция должна была *дать* художникам чрезвычайно много, дать им новое содержание, и революции *нужно* было искусство. Союз между нею и художниками рано или поздно должен был наступить»¹²³. Реализация таких сбалансированных отношений требует от художника высокой степени политической чувствительности и чувства социальной ответственности, а также умения тонко включать политические элементы в свои работы, сохраняя при этом их художественную ценность.

¹²³ Там же.

Исходя из вышесказанного, Луначарский считал, что искусство играет ключевую роль в формировании новой социалистической культуры и общества. Он был убежден, что художественное просвещение имеет два взаимосвязанных аспекта: с одной стороны, должно сделать искусство широко известным народным массам, с другой – пробудить в нем личности и группы людей, которые станут художественными интерпретаторами народной души¹²⁴. Можно сохранить и развить народные традиции и одновременно способствовать развитию социалистической культуры.

Таким образом, искусство Советского государства можно выразить, по Луначарскому, простой формулой: искусство = форма (затрагивающая чувства людей) + содержание (отражающее жизнь людей).

После революции изолированность и элитарность искусства начали разрушаться, а зависимость от социального заказа усилилась. Были выдвинуты лозунги: «Искусство – народу»¹²⁵ и «Искусство – в массы»¹²⁶, что повлекло за собой возможность влияния на художественную культуру вкусов широких народных масс. Также в связи с развитием промышленности и интеграцией ее продукции в общество в 20-е годы становится популярным лозунг: «Искусство в производстве»¹²⁷. Однако, учитывая общественно-производственную ситуацию в стране в начале 1920-х годов, советской промышленности еще предстояло пройти через стадию ремесла, чтобы достичь искусства в производстве: «Художественная промышленность – необходимый этап на пути к искусству в производстве»¹²⁸. В дискуссии о художественной промышленности не только столкнулись разные

¹²⁴ Статья А.В. Луначарского «Художественные задачи Советской власти» была впервые опубликована в журнале «Художественная жизнь» (1919, № 1, декабрь).

¹²⁵ См.: История русской культуры IX–XX вв. / В.С. Шульгин, Л.В. Кошман, Е.К. Сысоев, М.Р. Зезина. – М., 2002. – С. 341.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ См. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993. – С. 166.

¹²⁸ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 39.

классовые позиции (рабочие, интеллигенция, работники технической сферы), но и внутри одного класса возникли разные точки зрения, что неизбежно приводило к конфликтам.

1.2.2. Наркомпрос и художественная промышленность

В августе 1919 года в Москве была созвана Первая всероссийская конференция по художественной промышленности, ознаменовавшая собой преобразование художественного образования в индустриальную эпоху. Стремясь соединить художественное творчество с промышленным производством, правительство преобразовало традиционные художественные академии в государственные художественные мастерские и учредило Совет по делам искусства и производства. Однако в ходе заседания между представителями изобразительного искусства и профсоюзов возникли разногласия по поводу управления мастерскими.

Делегаты от изобразительного искусства выступали за контроль изобразительного искусства над образованием и художественным воспитанием, в то время как делегаты от профсоюзов подчеркивали необходимость интеграции художественного образования рабочего класса с его трудовой культурой. На конференции Ольга Аникст предложила, чтобы мастерские находились в ведении Отдела технического образования и сотрудничали с профсоюзами и фабрично-заводскими комитетами для развития традиционной культуры рабочего класса. Она утверждала, что профессиональные школы должны делать акцент на «производительных», а не на художественных аспектах труда и формировать образ ремесленника, а не художника. Эти дебаты отражают противоречия между художественным образованием и промышленным производством и поиск баланса между ними. Художественная индустрия рассматривается как первый шаг к производственному искусству, но баланс между искусством и производством остается в центре дискуссии.

Цель художественной промышленности:

Как уже говорилось, целью художественной промышленности было внедрение искусства в повседневную жизнь народа. На съезде Луначарский предложил влить художественный мир в художественную промышленность, чтобы «втянуть художника в эти гигантские запросы масс, научить его поднимать

художественный вкус и художественные методы и поднять художественное творчество»¹²⁹. В это время Луначарский понимал искусство как ремесло. Предпосылкой для этих рассуждений послужила общая промышленная ситуация в стране того времени. Луначарский утверждал, что на ранних этапах промышленного ренессанса доминирующей силой была ремесленная экономика, а мастерские должны рассматриваться как основные места производства ремесленной продукции. В связи с тем что страна находилась на этапе послевоенного восстановления экономики, условия для реализации масштабных промышленных проектов еще не созрели. Поэтому, по его мнению, на данном этапе необходимо сосредоточиться на художественной промышленности, которая не только наследует традиции кустарного производственного искусства, но и является единственной отраслью, способной сохранять устойчивость в условиях жесткой конкуренции со стороны капитализма. В то же время истинная цель художественной промышленности заключалась в том, чтобы стать проводником между искусством и массовым сознанием: «художественная промышленность имеет большое значение особенно для поднятия народного искусства посредством обновления всей обстановки нашей посередней, убогой деревни. До сих пор не было внедрения искусства в жизнь и сознание масс. Этого можно достигнуть созданием форм, удобных для выполнения, которые представляли бы собой демократические формы искусства и могли бы без больших затрат умножаться почти неограниченно и поэтому быть предоставлены каждому гражданину»¹³⁰. Благодаря развитию промышленности формы искусства получили широкое распространение: произведения искусства стали товаром массового потребления и перестали быть исключительно художественными ценностями бывшей элиты. Предполагалось, что в социалистическом обществе художественная промышленность превзойдет чистое искусство, так как сможет эффективно

¹²⁹ Первая всероссийская конференция по художественной промышленности, август 1919. – 1920. – С. 68.

¹³⁰ Там же. С. 63.

удовлетворять и усиливать эстетические интересы потребителей. Поэтому художественная промышленность ближе к жизни, чем чистое искусство.

Отношения между художественной промышленностью и искусством:

Рассуждая о взаимоотношениях искусства и промышленности, Луначарский опровергает утверждение, что «искусство есть производство полезных вещей»¹³¹, «как будто промышленность есть производство бесполезных вещей!»¹³² Он в первую очередь отметил «художественную промышленность – одну из важнейших задач искусства»¹³³. И в одиночку ни искусство, ни промышленность не могли бы решить великую задачу социалистического искусства. Задачей промышленности Луначарский считал изменение мира путем массового производства материи: «художественная промышленность вовсе не есть производство полезных предметов в узкоутилитарном смысле этого слова. Все, что разворачивает человеческую природу, что организует жизнь так, что она становится свободнее и радостнее, – все это безусловно полезно. Нужно, однако, художественное производство бытовых и технических предметов отличать от искусства в собственном смысле и называть это не «художественным производством вообще», а художественной промышленностью»¹³⁴, «то искусство, которое пока еще одиноко царит на вершине Парнаса, украшает жизнь, делая ее более радостной»¹³⁵. Поэтому необходимо найти функцию, объединяющую искусство и производство в той мере, в какой позволяют различия между ними, то есть удовлетворить материальные потребности человека производством «промышленности» и реализовать функцию «искусства» в украшении его жизни. Функция «искусства» заключается в

¹³¹ См. Чужак Н.Ф. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. – 1923. – № 1, март. – С. 22, 38.

¹³² Вопросы художественной политики (доклад на IV съезде Всерабиса весной 1923 г.). Луначарский А. Советское государство и искусство // Луначарский А. Об искусстве. – М., 1982. – С. 113.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 34.

улучшении качества жизни человека: «Искусство по-прежнему находится на вершине пирамиды, в основании которой лежит художественная промышленность, подразделяющаяся на две отрасли: конструктивизм и украшающее искусство». За дуалистическим пониманием роли художественной промышленности, которую Луначарский делит на новаторскую (производственничество и конструктивизм) и продолжающую традицию народного творчества (украшающее искусство), «стоит позиция посредника»¹³⁶.

Задача художественной промышленности:

Задача художественной промышленности — делать полезные вещи приятными, полагал Луначарский. В статье «Искусство как производство» 1922 года он утверждал, что левые художники «не отделились от пролетариата, а идут с ним в ногу, насколько это возможно», подчеркивали производительную задачу искусства и концепцию производственного искусства: «Если мы посмотрим самым широким образом на производственные задачи искусства, то перед нами нарисуются бесконечные горизонты: строительство новых городов, проведение каналов, разбивка парков и садов, устройство народных дворцов во всем их внутреннем многозначительном великолепии, убранство клубов, обстановка жилищ, реформа и поднятие на высшую ступень изящества и радости человеческой утвари, человеческой одежды и т.п. В конечном счете — это как бы перестройка окружающей нас естественной среды. Она производится прежде всего всем хозяйством, земледелием и промышленностью, но они дают как бы полуфабрикаты в этом отношении. В конечном счете все, даже пища, должны, кроме преследования непосредственной цели — удовлетворять потребностям человеческим (задача экономическая), достигать еще и другой цели — давать человеку радость наслаждения»¹³⁷.

Следует обратить внимание на то, что в условиях того времени орнаментировка в повседневной жизни часто воспринималась как нечто

¹³⁶ Там же. С. 35–36.

¹³⁷ Луначарский А.В. Искусство как производство // Известия ВЦИК. — 1922. — № 22. — 29 января.

необязательное. Но, по мнению Луначарского, украшение служило не только для декорирования пространства – оно было достоянием и выражением культуры и искусства: «на самом деле орнаментация – это не мещанский принцип, а народный: искони народная одежда имела яркую окраску»¹³⁸. Украшение не является символом пошлости, напротив, оно – сокровище народной культуры и плод мудрости ремесленников на протяжении веков. Художники вольны использовать орнаментацию как инструмент для выражения эмоций и идей в процессе творчества. Пока орнамент может быть носителем радости и красоты, он сияет неповторимым блеском в мире искусства. С древних времен народные костюмы славились яркими красками и богатыми узорами, которые отражают стремление людей к лучшей жизни. Процесс украшения – это не просто мастерство, но и сохранение культурного наследия. По мнению Луначарского, следует отказаться от предрассудков в отношении декоративного искусства и заново познакомиться с его ценностью и значением, чтобы оно расцвело еще ярче. Декоративное искусство должно стать неотъемлемой частью искусства в целом – именно об этом говорил Луначарский. «Второй вид художественной промышленности – это украшающая художественная промышленность, это орнаментировка»¹³⁹. Что касается первого вида – художественного конструктивизма – по Луначарскому, это искусство совершенно сливается с промышленностью. «Художник-инженер, обладающий особым геометризированным вкусом, может сделать машину красивой путем замечательной координации линий. Сделать, например, паровоз так, чтобы он был наиболее красив, – это значит наиболее полно выразить идею его технической конструкции и практического применения. У конструкции всегда есть и должна быть техническая, практическая цель. <...> Тут не художнику приходится учить инженера, а, напротив, художник должен учиться у инженера...»¹⁴⁰ И чтобы

¹³⁸ Луначарский А.В. Советское государство и искусство // Луначарский А.В. Об искусстве. – М., 1982. – С. 114.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Там же.

достичь этой цели, «должны в наших школах готовить людей, которые потом станут художниками на керамических, ситценабивных, металлообрабатывающих и других фабриках, чтобы они могли придавать изделиям хороший, радостный вид. Каждый пролетарий, вырабатывающий предметы обихода, должен иметь известное художественное образование»¹⁴¹.

Реализация художественной промышленности:

После выяснения цели художественной промышленности, взаимосвязи между художественной промышленностью и искусством, а также миссии художественной промышленности следующим вопросом становится ее реализация. Речь идет о триединстве «художественная промышленность, реформа системы художественного образования и выращивание талантов для художественной промышленности».

С точки зрения Наркомпроса, проблема художественного образования и ее решение — это самостоятельный проект, реализация которого должна осуществляться с «национальной точки зрения», то есть с социалистической точки зрения на труд. Когда-то, исходя из потребности искусства украшать жизнь, Академия должна была готовить «художников ради искусства», а ее задачей была передача художественной традиции. Сейчас, однако, народное искусство идет по пути «чистого искусства» и «чистого ремесла». Конечная цель социалистических стран прямо противоположна — оставаться на заводах и способствовать росту производительности труда. Для решения послевоенных проблем необходимо было срочно восстановить промышленный порядок и увеличить производство. Лозунг «Искусство для масс» отражает истинную природу рабочего государства: «Для осуществления этой задачи в области художественной политики, в частности, в вопросе о реформе мастерских, необходимо держаться государственной точки зрения. Нельзя ограничиться механическим приобщением пролетариата к искусству (открыв для него двери академии). Строго разграничивая области художественного просвещения и художественного образования, мы полагаем, что

¹⁴¹ Там же. С. 115.

задача последнего состоит не в том, чтобы отрывать рабочих от станков ради писания нецелесообразных картин и организации кустарщины. Задача художественного образования – повысить интенсивность производства, влив искусство непосредственно в производство, являющееся необходимой предпосылкой жизни искусства»¹⁴².

Между тем потребности пролетариата изменились: «Минимум усилий, минимум материала, максимум конструктивности – закон, по которому пролетариату придется строить свои здания»¹⁴³. В результате художественная промышленность остро нуждается в появлении новой роли – художника-рабочего, способного удовлетворить эти потребности. Это уже не художник у мольберта, а рабочий, который должен научиться работать творчески: «Только высококвалифицированные рабочие-художники организованным трудом при помощи орудий производства и достижений современной техники способны выполнить эти задачи. Вложивши в выполнение этой задачи свое творчество, знание и организованность, они могут создать великое художественное произведение. Искусство должно влиться в производство и создать творческий труд сознательного производителя высококвалифицированного рабочего»¹⁴⁴.

Учитывая сложное положение художественного образования в России в то время, а также то, что этот комплекс проблем был напрямую связан с задачами ВЦСПС, ВСНХ и Главного государственного экономического управления, Анатолий Луначарский предложил созвать специальное совещание видных деятелей искусства и специалистов для обсуждения стратегии возрождения производственного искусства и его образования применительно к художественной промышленности России. «До революции никакой художественной промышленности, о которой можно было бы говорить, не было. Были, конечно,

¹⁴² Проблемы художественного образования // Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. – М., 1920. – Т. I. – С. 42–43.

¹⁴³ Там же. С. 40.

¹⁴⁴ Там же. С. 41.

отдельные явления, которые указывали, что в русском народе имеются огромные залежи творчества, но никоим образом нельзя сказать, что государство старалось, чтобы создалась художественная промышленность. <...> Вот поэтому наше внимание обращено, главным образом, на то, чтобы наши мастерские подготовить к такой работе. Нужно было прежде всего создать художников и так называемых посредников. И то, и другое требовало определенной работы в этой области; нужно было привлечь художника к промышленности и вместе с тем поставить его в такое положение, в котором он мог бы работать. Первая задача Отдела была переорганизовать целый ряд мастерских, которые до сих пор фактически никакого влияния не оказывали и такими бы и остались, если в них сейчас не будет произведена реформа, которую начал производить в жизнь Отдел Изобразительных Искусств»¹⁴⁵. Итогом конференции стало уточнение вопроса о создании вузов для подготовки производителей искусства. «Первая задача правительства была направлена на развитие технической культуры, и с этой целью многие старые учреждения обращены в лабораторные мастерские <...> где в данное время идет культурная работа по применению тех или иных машин или орудий, тех или иных способов производства, состава масс, материалов и самых изделий. Эти мастерские обращаются в рассадники технической и художественной культуры в промышленности. Их задача — разрешать запросы, предъявленные промышленности, заправлять станки новой российской промышленности. По отношению же культуры самого ремесла положено в основу изучение техники ремесла»¹⁴⁶. Наиболее важным из них был акцент на необходимости создания институтов, интегрирующих «искусство, технологию и промышленное производство», — концепция, ставшая важной основой для создания ВХУТЕМАСа, была предложена еще в 1918 году в программе реформ Наркомпроса.

¹⁴⁵ Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. М., 1920.— С. 69–70.

¹⁴⁶ Пути свободной России к развитию художественной промышленности // Художественный труд. — 1919. — № 1. — С. 52.

С тех пор обновление российских художественных институций началось с создания двух типов школ. Это, во-первых, художественно-ремесленные школы, ориентированные на сочетание искусства и техники, и, во-вторых, свободные государственные мастерские, подведомственные художественной промышленности. С новыми требованиями социалистического государства задачи новых художественных учебных заведений претерпели глубокие изменения. Эти вузы были созданы не только для того, чтобы приблизить публику к искусству, как это декларировалось, но и с миссией сохранения и обогащения сложившейся культуры. Они были призваны развивать эстетические чувства населения и направлять людей на то, чтобы они по-новому относились к теме трудового процесса.

Выводы

В целом политика большевиков в области искусства и культуры оставалась гибкой по сравнению с отказом идти по пути компромисса в политической сфере. С момента революции 1917 года и до начала 1920-х годов Владимир Ленин не уделял большого внимания процессам, происходившим в сфере искусства и культуры. Это объясняется, с одной стороны, Гражданской войной и внешними потрясениями, а с другой – желанием Ленина дождаться естественного формирования новой культуры и делегировать руководство профессионалам (художникам). При этом государство мало вмешивалось в сам творческий процесс, чем и объясняется разнообразие художественных форм и методов в первый послереволюционный период¹⁴⁷. 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, был уникальным и неожиданным в контексте грандиозных социально-экономических преобразований той бурной эпохи, учитывая тяготы Гражданской войны¹⁴⁸.

С другой стороны, сама революция предъявила русскому искусству много новых требований. Во-первых, это демократизм и равенство в искусстве, предоставление каждому доступа к искусству и возможность пользоваться им. Во-вторых, искусство должно служить народу, удовлетворять его духовные потребности, повышать эстетический уровень людей, стимулировать творчество и энтузиазм. Вновь прозвучал призыв к революционному и авангардному характеру искусства. Они пробуют новые, экспериментальные формы искусства и методы выражения, чтобы способствовать развитию и прогрессу искусства. В то же время искусство должно было быть практичным и иметь социальную направленность:

¹⁴⁷ Рябов А.В. Художник и власть (борьба и сотрудничество, 1918–1932 гг.). – 2000. – С. 13–38.

¹⁴⁸ Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

художники должны были сочетать искусство с промышленным производством и использовать художественные формы для решения практических задач и содействия развитию общества. В ответ на это русский авангард как прогрессивное идейное течение ставил перед собой задачу преобразования советской культуры и создания новых форм искусства, а художники-авангардисты активно искали новые формы и языковые средства для отражения духа времени и идей социалистического строя.

При этом, в лице комиссара Луначарского, государство даже пыталось разрешить внутренние конфликты, вновь и вновь возникавшие в сфере искусства, стараясь сохранять нейтральную позицию по отношению к событиям внутренней художественной жизни¹⁴⁹. Луначарский отстаивал принципы оригинальности, творчества и эксперимента в искусстве, и в условиях революционного воздействия и движения модерна активное развитие художественной промышленности стало приоритетным, учитывая современные реалии страны, а 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 – в том значении, в каком это понятие использовалось на Первой всероссийской конференции, – уже исчерпал себя, уступив место первым экспериментам производственничества и конструктивизма¹⁵⁰. Завершился переход от художественной промышленности к производственному искусству.

¹⁴⁹ Рябов А.В. Художник и власть (борьба и сотрудничество, 1918–1932 гг.). – 2000. – С. 31.

¹⁵⁰ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 33.

ГЛАВА II. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КОНЦЕПЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Когда существенно меняется рынок, на который художник поставлял свой, увы, товар, то, разумеется, это больно бьет художника, ибо он не знает, может ли он доставить, что требуется, и вообще нужен ли его товар.

А.В. Луначарский.

Речь, произнесенная на открытии
Свободных мастерских в Петрограде, 1919

Концепция производственного искусства родилась в русском авангардном движении начала XX века, выступавшем за отказ от чистого искусства в пользу служения обществу, и восходит к дискуссиям об «эстетике повседневности» перед Октябрьской революцией в России¹⁵¹. После революции проблема построения социализма незаметно переместилась с ее передовой линии вглубь жизни людей, а новый режим стремился возобновить промышленное производство и ставил задачу развития индустриализации. Чтобы предотвратить распад или даже крах зарождающейся революции из-за неспособности нового государства удовлетворить простые повседневные нужды, Владимир Ленин планировал решить проблемы повседневной жизни с помощью искусства, предлагая ввести форму того, что можно назвать «революционным прагматизмом», чтобы смягчить широко

¹⁵¹ П. Страхов, Я. Столяров и др. обсуждали эстетические потребности повседневной жизни на основе промышленного производства, а затем предлагали расширить возможности массового производства для укрепления связи с первыми. См.: Страхов, П.С. Эстетические задачи техники. – М.: Типо-литограф. Русского Товарищества печатного и издательского дела, 1906. – 103 с. Столяров, Я.В. Несколько слов о красоте в технике: речь, чит. на торжеств. акте по случаю 25-летия Харьков. технол. ин-та имп. Александра III. – Харьков: Тип. и лит. М. Зильберберг и свья, 1910. – 16 с.

распространенные проблемы повседневной жизни¹⁵². Таким образом, проблемы повседневной жизни стали входить в видение производственного искусства.

2.1. Социально-политическая подоплека производственного искусства

Проект реформы художественного образования, инициированный Наркомпросом, заложил все предпосылки для рождения производственного искусства. В январе 1918 года Наркомпрос основал в Петрограде Отдел изобразительных искусств (ИЗО)¹⁵³, возглавляемый прогрессивными и передовыми художниками того времени, который занимался управлением культурными учреждениями СССР и художественной деятельностью. В 1920–1930-е годы отдел занимался формированием и управлением культурными учреждениями – школами, музеями, ИНХУКом и т.д., а общие художественные вопросы решал Художественный комитет ИЗО¹⁵⁴, возглавляемый Давидом Штеренбергом.

¹⁵² Робертс Дж. Продуктивизм и его противоречия, третий текст. – 2009. – № 23 (5). – С. 527–536.

¹⁵³ Эта официальная организация последовательно привлекла в качестве членов комитета многих художников-авангардистов, таких как Владимир Татлин, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Павел Кузнецов и молодой художник Александр Родченко. Некоторые из членов комитета впоследствии стали преподавателями школы ВХУТЕМАС.

¹⁵⁴ В состав Художественной коллегии Отдела изобразительных искусств Наркомпроса входили: Д. П. Штеренберг, Н. И. Альтман, П. К. Ваулин, А. Е. Карев, А. Т. Матвеев, Н. Н. Пунин, С. В. Чехонин, Г. С. Ятманов; позднее в коллегию были включены архитекторы Л. А. Ильин, В. И. Дубенецкий, Л. В. Руднев, Э. Я. Штальберг, В. А. Щуко, художники В. Д. Баранов-Россинэ, И. С. Школьник, а также В. В. Маяковский и О. М. Брик. Впоследствии, в мае 1918 года, аналогичная коллегия была учреждена в Москве. Руководителем Московского отдела был назначен В. Е. Татлин, одновременно исполнявший обязанности заместителя заведующего Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. В состав Московской коллегии вошли: П. В. Кузнецов, И. И. Машков, А. А. Моргунов, К. С. Малевич, И. В. Жолтовский, С. И. Дымшиц-Толстая, Н. А. Удальцова, С. В. Ноаковский, Р. Р. Фальк, О. В. Розанова, А. В. Шевченко, Б. Д. Королев, С. Т. Коненков, В. В. Кандинский. Об Отделе изобразительных искусств Наркомпроса. 1920 г. / Публикация А. Ермакова // Новый мир. — 1966. — № 9. — С. 236–239.

Художественная программа, разработанная ИЗО Наркомпроса, призывала «уничтожить границы классификации между скульптором и ремесленником, живописцем и художником-знаменосцем и возвысить ремесло до искусства»¹⁵⁵. Его основатель Василий Кандинский называл ИЗО ответственным за создание «нового искусства» для реализации новой жизни, выступая за то, чтобы художники были «активно и непосредственно вовлечены во все сферы художественной жизни»¹⁵⁶.

На раннем этапе функционирования ИЗО Наркомпроса доминировали футуристы – в то время они были известны как представители всего «левого» искусства. Находясь в русле модерна, футуристы посвятили себя разрушению старого искусства и созданию новых форм в литературе, живописи и театре. Они заявляли, что представляют интересы пролетариата и мировой революции. Комфуты (коммунисты-футуристы) пытались связать свою эстетическую платформу с большевистскими лозунгами¹⁵⁷, и в марте 1920 года ИЗО основал ИНХУК¹⁵⁸, просуществовавший всего четыре года и претерпевавший частые кадровые изменения (его возглавляли В.В. Кандинский – А.М. Родченко – О.М. Брик). Кадровые изменения в стенах ИНХУКа демонстрировали смену доминирующих в нем теорий, олицетворяя борьбу в сфере искусства и культуры в ранний послереволюционный период. Краткий обзор политического и социального контекста, в котором находился ИНХУК, без подробного анализа конкретных идей различных групп в этом институте, показывает, что политические принципы

¹⁵⁵ «Художественная программа» А. Луначарского об СССР на 1918 год была опубликована в марте 1919 года в немецком журнале *Das Kunstblatt* 3, № 91-93. Цит. по: Wick K. *Teaching at the Bauhaus*. – Hatje Cantz, 2000. – P. 62.

¹⁵⁶ Kandinsky W. *Complete Writings on Art*. – New York: Da Capo p., 1994. – P. 448–449.

¹⁵⁷ Рябов А.В. *Художник и власть (борьба и сотрудничество, 1918–1932 гг.)*. – 2000. – С. 17.

¹⁵⁸ В декабре 1919 года Кандинский основал в Москве группу «Совет мастеров» – научно-исследовательское учреждение искусства и культуры, объединяющее художников, графиков, скульпторов, архитекторов и искусствоведов. На четвертом пленуме 6 марта 1920 года при ИЗО Наркомпроса учреждение было переименовано в Институт искусства и культуры (ИНХУК) с целью изучения теории и практики искусства в коммунистическом обществе.

искусства были глубоко укоренены в художественном сообществе, что приводило к ожесточенной борьбе внутри него.

В этот период новое государство столкнулось с беспрецедентными проблемами ¹⁵⁹. Хрупкость советского режима усугублялась сочетанием экономического коллапса, социальных волнений и политического кризиса, последовавших за окончанием Гражданской войны. Крестьянские волнения и недовольство городских рабочих отражали крайнюю неудовлетворенность населения проводимой политикой. Такие лидеры, как В.И. Ленин и Л.Д. Троцкий, постепенно осознали, что спасти критическое положение можно только путем корректировки политического курса и проведения экономических реформ. Предложение и реализация новой экономической политики, несмотря на сопротивление внутри партии, заложили основу для экономического подъема и социальной стабильности страны, а также продемонстрировали идеологическую и практическую гибкость большевиков. Чтобы предотвратить повторное обострение кризиса дефицита товаров повседневного назначения, на заседании ЦК ВКП(б) в мае 1921 года было запланировано усилить «производство товаров для массового потребления и для повседневного пользования крестьянством»¹⁶⁰. Владимир Ленин надеялся, что рутинные проблемы людей могут быть решены с помощью искусства.

¹⁵⁹ В то время Гражданская война еще не закончилась, и страна столкнулась с серьезным экономическим и социальным кризисом. Инфраструктура была разрушена, снабжение недостаточное, промышленное производство находилось в застое, железнодорожный транспорт поврежден, а обмен между городом и деревней остановился. Растущая власть большевиков вызвала бюрократию внутри партии и социальное сопротивление. В сельской местности вспыхнули крестьянские волнения, требующие прекращения реквизиции зерна и восстановления свободной торговли и автономии сельскохозяйственных земель. Недовольство сокращением пайков среди городских жителей привело к митингам рабочих и матросским бунтам в Москве и Петрограде. Бунт в Кронштадте вызвал возражения против коммунистической политики военного времени и обеспокоенность по поводу однопартийного доминирования и бюрократии.

¹⁶⁰ Барушян В.Д. Вхутемас и конструктивизм // Советское и постсоветское обозрение. – 1976. – № 3 (1). – С. 197–207.

Таким образом, повышение качества повседневной жизни простого населения закрепились в видении производственного искусства.

Помимо активного удовлетворения государственных потребностей, еще одной причиной появления производственного искусства стали практические факторы. Наркомпрос был реорганизован в период турбулентности первого этапа новой экономической политики страны, который настолько сильно ударил по движению модерна, что будущее ИЗО Наркомпроса стало шатким, и он оказался под угрозой упразднения¹⁶¹. Осенью 1921 года ИНХУК подвергся реорганизации, которая сопровождалась приходом ряда новых членов: Бориса Кушнера и Бориса Арватова, одного из главных теоретиков позднего производственного искусства, а на должности главы ИНХУКа Александра Родченко сменил Осип Брик. Последний не мог не беспокоиться о выживании и финансировании ИНХУКа, но в то же время видел возможность превратить институт из чисто «художественной» организации в более практичную, тесно связанную с промышленным производством. Для реализации этого замысла Брик планировал передать ИНХУК под руководство Высшего государственного экономического совета, чтобы ИНХУК воспринимался как часть промышленного государственного сектора. Такая смена идентичности не только обеспечила бы институту стабильное финансирование и поддержку, но и позволила бы играть значительную роль в промышленной реконструкции страны. Однако, пока Брик активно готовился к этим переменам, стали появляться новости

¹⁶¹ Например, в марте 1921 года Петроградская Свободная государственная художественно-просветительская студия была передана в состав Петроградского отдела просвещения (Петропрофорб). Михаил Евсевьев указал на глубокое влияние, которое это оказало на сферу художественного образования: «Благодаря введению более строгой академической программы и под предлогом борьбы с экономической непрактичностью школы теперь подвергаются другому виду нереалистичных ограничений – видение искусства и его функции вновь ограничились, вновь установившиеся связи с современной жизнью были разорваны, школа была вынуждена отказаться от своих демократических принципов, а в преподавании снова стало доминировать классическое, традиционное искусство». См.: Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

о том, что ИНХУК может быть включен в Государственную академию художественных наук (ГАХН). Члены ИНХУК опасались, что инкорпорация может повлечь за собой некоторые ограничения и левые теории, которые они отстаивали (такие как конструктивизм и производственное искусство), могут быть подавлены или запрещены. Именно в этот период Брик всерьез сфокусировался на идее производственного искусства и пропагандировал конструктивизм как метод производства жизненно необходимых вещей.

В контексте времени дискуссия внутри ИНХУКа о производственном искусстве с самого начала находилась в состоянии эволюции и дифференциации. Брик разработал концепцию искусства как способа вовлечения в производство, с помощью которого он надеялся устранить разрыв между духовным и материальным, обусловленный разделением труда. Он позиционировал труд художника как способ производства предметов, необходимых для жизни: «Внешний облик вещей определяется экономическим назначением вещей, а не абстрактными, эстетическими соображениями»¹⁶². После этого Н. Чужак, Б. Кушнер, Н. Тарабукин и другие последовательно публиковались в официальном журнале ИЗО Наркомпроса «Искусство коммуны», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и других изданиях. Это положило начало длительному периоду критики и дискуссий, постепенно обогатившему теоретические основы производственного искусства. Утвердив продвижение конструктивистами искусства ИНХУКа, Н. Чужак использовал марксизм для помещения производственного искусства в диалектические рамки, рассматривал производственное искусство как завершающую стадию футуризма и предлагал слияние искусства и производства¹⁶³. Б. Кушнер предложил концепцию «художник как инженер» в качестве ответа на практические проблемы, поставленные Чужаком: «искусство должно быть

¹⁶² Брик О. От картины к ситцу // ЛЕФ. – 1924. – № 2 (6). – С. 34.

¹⁶³ Термин Н. Чужака. См.: Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 12–39; Чужак Н. Искусство в наши дни (II Мост от иллюзии к материи) // Жизнь искусства. – 1925. – № 25. – С. 6; Искусство в наши дни (III Искусство быта) // Жизнь искусства. – 1925. – № 27. – С. 2.

интегрировано с производством»¹⁶⁴. Н. Тарабукин пошел дальше в производственный процесс и подверг критике художественную самодостаточность конструктивизма¹⁶⁵.

Несмотря на многочисленные споры, возникшие вокруг вопроса о соотношении труда и художественного творчества¹⁶⁶, производственного искусства и искусства, концепция производственного искусства в ходе дискуссии приобрела более четкие очертания. В конечном итоге на этой основе сформировалась идея интеграции искусства и труда, которая повлияла на последующую перестройку концепции художественного образования и концепции труда. Проект подготовки творцов нового типа – «художников-инженеров», предложенный в рамках реформы художественного образования, оказал непосредственное влияние на формирование системы преподавания и ее задачи во ВХУТЕМАСе. По словам искусствоведа Хан-Магомедова, «по проблемам соотношения труда и художественного творчества, производства и искусства тогда было высказано много спорного и полемического. Но общая идея приближения искусства к жизни, к труду, к производству рассматривалась как плодотворная и связывалась с задачами формирования нового

¹⁶⁴ Кушнер Б. Организаторы производства: (Доклад, читанный в Институте художественной культуры 30 марта 1922 г.). Статья // ЛЕФ. – 1923. – № 3. – С. 97–103.

¹⁶⁵ Тарабукин Н. От мольберта к машине. – М., 1923. Следует подчеркнуть, что словосочетанию «производственное искусство», используемому производственниками, Тарабукин предпочитает «производственное мастерство». Он сам дает нам ключ для правильного понимания термина: «Искусство является прежде всего мастерской, искуснейшей деятельностью... Лишь в самом процессе работы, проникнутом стремлением к совершеннейшему ее выполнению, лежит тот признак, который вскрывает существо искусства. Искусство есть совершеннейшая деятельность, направленная на оформление материала» (Тарабукин Н. Цит. соч. С. 21). Как видим, когда Тарабукин объявляет о преодолении старого искусства промышленным искусством, он обращается к чисто ремесленному понятию «мастерство». См.: Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 87–88.

¹⁶⁶ Позиция Луначарского как не вполне соответствовала теории производства, так и не отражала и позицию всего Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Но нельзя отрицать, что теория производственного искусства действительно занимала доминирующее положение в 1920-е годы.

общества»¹⁶⁷. Если предложение производственного искусства связывало искусство, еще независимое от повседневной жизни тогдашнего СССР, с построением внешнего реального общества, то дальнейшая пропаганда Б. Арватовым производственного искусства заложила основу для развития производственного искусства в 1920-е годы, которое в дальнейшем легло в основу теории «жизнестроения».

¹⁶⁷ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладья, 1995. – С. 31.

2.2. От производства «вещей» к построению пролетарской культурной системы

Всестороннее развитие и углубление производственного искусства на основе социальных реалий сделало Б. Арватова ключевым связующим звеном между художественным авангардом и реальной политикой в послереволюционную эпоху с точки зрения их теоретического и практического взаимодействия. В 1926 году в книге «Искусство и производство» Арватов объединил производственное искусство многих предшествующих школ (например, «жизнестроение» Чужака, «художников-инженеров» Кушнера и т. д.), еще больше продвигая производственное искусство, которое в целом по-прежнему сосредоточено на внутренней художественной дисциплине и оставалось на уровне материальной культуры.

Необходимо отметить, что идеи Б. Арватова были непосредственно вдохновлены теорией «тектологии» А. А. Богданова¹⁶⁸. Во второй половине 1920-х годов философия культуры Богданова оказала глубокое влияние на развитие концепции практической эстетики. В целом концепция культуры, изложенная им в «Тектологии», не только раскрывала историческую эволюцию культуры от стихийных потоков к организованным системам, но и подчеркивала значение культуры как техники реорганизации жизни. Он отстаивал единство коллективного опыта как принцип организации различных видов деятельности, объединяя их в организованные системы¹⁶⁹. Идеи Богданова внесли значительный вклад в развитие «практической эстетики» в первые два десятилетия XX века в русле социального прагматизма, соединившего эстетику с политической мыслью и социальной практикой. Автор «Тектологии» был убежден, что единство коллективного опыта является центральным принципом организации всех сфер деятельности – труда,

¹⁶⁸ Мазаев А.И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов. – 1975. – С. 223–244.

¹⁶⁹ Богданов А.А. Тектология: Всеобщая организационная наука. В 2-х кн.: Кн. 1-2. – М.: Экономика, 1989.

мысли и искусства. Это отражало суть прогрессивной модели культурной деятельности, которая заключалась в овладении техникой интеграции отдельных единиц в упорядоченное целое, в результате чего из материала – человеческих единиц – организовывался коллектив¹⁷⁰.

По мнению Арватова, в настоящее время производственное искусство должно было не только заниматься организацией и строительством быта, но и выходить на уровень строительства пролетарской культуры. Такое мнение сложилось с дальнейшим развитием идеи производственного искусства, выдвинутой Н. Тарабукиным в 1923 году: «соединить искусство с трудом, труд с предметами, производство предметов с бытом»¹⁷¹. Уже в 1925 году в статье «Быт и культура вещей» Арватов утверждал, что материальная культура – это универсальная система вещей, которая включает в себя производство и потребление материальных ценностей¹⁷². В отличие от традиционных марксистов, которые обращались к идеологии для преобразования пролетарской культуры, игнорируя огромную силу, стоящую за материальной культурой, Арватов утверждает, что тип культуры индивида создается именно «всеми материальными обстоятельствами, в которых он находится, точно так же, как стиль культуры общества создается всем его материальным строем»¹⁷³. Исходя из этого, Арватов хочет с помощью данной концепции соединить сознание вещей и людей, то есть изменить привычное сознание через использование «вещей» в повседневной жизни и устранить разрыв между вещами и людьми, характерный для буржуазного

¹⁷⁰ Богданов А.А. Программа культуры // Вопросы социализма (статьи разных лет). – М., 1990. – С. 325–334.

¹⁷¹ В 1923 году в книге «От станка к машине» Н.М. Тарабукин предложил придерживаться принципа согласованности «искусства и труда, труда и продуктов, производимых предметов и повседневной жизни». Этот тезис стал результатом дискуссии различных рабочих групп в Москве в 1921 году, перехода к новому этапу деятельности – «от проектирования к производству» и окончательной победы конструктивизма. См.: Энциклопедия русского авангарда. – URL: <https://rusavangard.ru/online/history/proizvodstvennoe-iskusstvo/> (дата обращения: 12.05.2023).

¹⁷² Быт и культура вещи // Альманах пролеткульта. – М., 1925. – С. 75–82.

¹⁷³ Там же.

общества, что привело бы к «материальному монизму», характеризующемуся «монизмом вещей» и «монизмом вещей». Результатом станет формирование «монистической» пролетарской материальной культуры с «монизмом вещей»¹⁷⁴. В концепции Арватова строительство пролетарской культуры начинается с производственного искусства «создания вещей», через соединение искусства и производства, реорганизацию и создание новых форм жизни и материальности в условиях промышленного коллективизма, объединяющего искусство, личность, производство, жизнь, политическую реальность и даже пролетарскую идеологию, чтобы добиться рефункционализации «вещи» с конечной целью создания новой и полной пролетарской культурной системы. В этом процессе порождения нового социального бытия перед искусством, как создателем форм, была поставлена одна из самых сложных задач: «для этого надо <...> коллективизировать и сделать научными и художественное творчество, и организацию быта, и техническую энергию, которая движет обществом, т.-е. производство»¹⁷⁵. Теперь производственное искусство трактуется как универсальный метод организации всех форм жизни человека, как «тотальный дизайн», в котором художник мыслится как мастер-инженер¹⁷⁶.

По сути, цель производственного искусства Арватова была планом для чего-то большего – построения полной пролетарской культурной системы. На практике Арватов отличался от других умеренных «реформаторов» тем, что хотел решить фундаментальную проблему разделения искусства и фабрики – он видел

¹⁷⁴ Понятие «монизма» у Арватова восходит к «К развитию монистического взгляда на историю», написанному Георгием Плехановым в 1894 году. Монизм критикует дуализм материи и духа, материализм и идеализм в буржуазной философии. Точка зрения Маркса устраняет этот дуализм. У него экономия общества и его психология представляют две стороны одного и того же явления «производства жизни» людей, их борьбы за существование, в которой они группируются известным образом, благодаря данному состоянию производительных сил. См. Плеханов Г. В. Избранные философские произведения: в 5 т. Т. 1. — М.: Госполитиздат, 1956. — С. 645.

¹⁷⁵ Арватов Б. Искусство и организация быта // Печать и революция. — 1926. — № 4. — С. 89.

¹⁷⁶ Арватов Б. Искусство и производство // Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. — М., 1975. — С. 232–263.

необходимым перевоспитание художников в инженеров, способных удовлетворять потребности одновременно как художественной, так и инженерно-технической сфер. Каким же образом такое производство может быть реализовано на практическом уровне? Будь то О. Брик, подчеркивавший «конструкцию как метод», Н. Чужак, призывавший к слиянию искусства и производства, или Б. Арватов, видевший целью перестройку жизни, почти все теоретики производственного искусства того времени были единодушны: конечный этап производственного искусства — это выход на фабрику, а конструктивизм — конечный этап производственного искусства. Конструктивизм был высшим практическим средством производственного искусства.

2.3. Переход от теории к практике: конструктивизм как метод

Прежде чем говорить о «конструктивизме» в производственном искусстве как о средстве перехода от теории к практике, необходимо отметить, что значение термина «конструктивизм» в то время было еще очень туманным, а среди конструктивистов не было единства понимания и общей философии.

В частности, в начале 1920-х годов в конструктивизме существовало два основных течения. Авторы одного из них – «чистого конструктивизма» – Наум Габо и Антуан Певзнер в «Реалистическом манифесте», изданном в 1920 году, подчеркивали чистоту художественного творчества, выступали за отделение искусства от политики, стремились к свободе и независимости искусства, подчеркивая в манифесте взаимосвязь между живописью, цветом, линией, пространством, ритмом и конструкцией: «реализация наших мироощущений в формах про-странства и времени – вот что является единственной целью нашего изобразительного творчества»¹⁷⁷. Они критиковали кубизм и футуризм за недостаточную тщательность – в основном за абстракцию – и при этом выступали за чистую конструкцию, чтобы выразить развитие новой эпохи, социальный прогресс и новый дух, соответствующий опыту современности¹⁷⁸. Очевидно, что смысл их конструктивизма сильно отличался от более позднего конструктивизма ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

Второе течение, представители которого – Александр Родченко, Варвара Степанова, Алексей Ган¹⁷⁹ и другие – подчеркивали социальную функцию

¹⁷⁷ Bann S. The Tradition of Constructivism. – Da Capo Press, 1974. P.9.

¹⁷⁸ 周诗岩, 王家浩. 包豪斯悖论. 2019 年, 武汉: 华中科技大学出版社, 第 101 页. [Чжоу Шиянь, Ван Цзяхао. Парадокс Баухауса. – Ухань: Издательство Хуачжунского университета науки и технологий, 2019. – С. 101.]

¹⁷⁹ Позже Алексей Ган основал «Настоящую конструктивистскую группу», основанную на его взглядах, с 1923 по 1924 год. В 1924 году А. Ган вступил в полемику с «лжеконструктивистами» ЛЕФа (Родченко, Степановой), полагая, что они порвали с конструктивизмом и занялись чистой эстетикой. Он создал новую первую Рабочую группу конструктивистов, в которую вошли

искусства, выступали за то, чтобы искусство служило политике и обществу, чтобы его «вводили в жизнь мира». Поэтому для них цель теоретической и практической работы в начале 1921 года уже была ясна – производственное искусство¹⁸⁰. Так, в случае с ИНХУКом и ВХУТЕМАСом в начале 1920-х годов производственное искусство того времени стало почти синонимом конструктивизма, пропагандируемого Родченко и другими¹⁸¹.

С другой стороны, пока теоретики производственного искусства вели жаркие споры, конструктивисты ИНХУКа также начали экспериментировать с производственным искусством на практическом уровне, что привело к изменениям внутри Института. 13 декабря 1920 года в ИНХУКе была создана Первая рабочая группа конструктивистов (ПРГК)¹⁸², в которую вошли А. Ган, К. Иогансон, А. Родченко, братья Стенберги, В. Степанова и др. Сразу после января 1921 года внутренняя ситуация ИНХУКа изменилась. Всесторонний анализ художественных элементов, проведенный Кандинским, воспринимался молодыми художниками во главе с Родченко как имеющий «индивидуализм», «мистицизм» и «субъективные» тенденции. По мнению Родченко, хотя экспрессионизм Кандинского и выступал за избавление от традиции подражания природным объектам и выражения чувств с помощью абстрактных элементов, он не избавлялся от традиции изображения

студенты полиграффака ВХУТЕМАСа, в прошлом мастерской Родченко. См.: Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. – С.Э. Гордеев, 2010. С. 128–130.

¹⁸⁰ Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. – С.Э. Гордеев, 2010. – С. 128.

¹⁸¹ «Конструктивизм» и «производственное искусство» стали синонимами в документе, опубликованном Отделом информации ИНХУКа в 1923 году, в котором описывались различные этапы истории ИНХУКа, связанные с изменениями внутреннего состава и руководства.

¹⁸² Члены организации: Родченко, Степанова, Медунецкий, братья Стенберги, Ган и другие. В учебную подгруппу ПРГК входили 17 студентов ВХУТЕМАСа (А.И. Ахтырко, Г.Л. Миллер, Г.Д. и О.Д. Чичаговы и др.). Что касается времени основания ПРГК, то многие полагают, что это был март-апрель 1921 года. См.: Геометрический крой и социальные факторы в проектировании функциональной прозодежды 1920-х годов как ранний этап практики конструктивизма (к 100-летию концепции «производственного костюма») / Н.Н. Ганцева, А.Н. Лаврентьев, Р.Р. Мусина, В.Ф. Зива // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 3-2. – С. 17–33.

внешних объектов. Подход Родченко, напротив, отрывается от традиций изображения. Проблема, по его мнению, заключалась не в имитации, а в создании. К концу дебатов, по мере углубления разногласий, участники дискуссии начали разделяться на разные организации. Философской базой ПРГК был научный коммунизм, основанный на историческом материализме, целью – создание органической связи между промышленными технологиями, свойствами материалов и политическими ценностями¹⁸³. Разногласий между Рабочей группой и группой Кандинского становилось все больше и больше. В начале 1921 года они почти достигли непримиримого состояния. В свое время обе стороны хотели отделиться от организации и создать новый отдел. Представитель Наркомпроса Давид Штеренберг предложил им по-прежнему самостоятельно проводить собственные исследования, мирно сосуществовать и попытаться примириться, но это оказалось безрезультатно. Это разногласие в конечном итоге закончилось уходом Кандинского и его сторонников 27 января 1921 года. После этого Институт под руководством Родченко начал исследовать связь между промышленными технологиями, свойствами материалов и политическими ценностями, а другие члены создали Ассоциацию новых архитекторов (Николай Ладовский и Владимир Кринский).

В последующий период в ИНХУКе постепенно возобладали композиционный подход. 4 февраля В. Степанова, А. Бабичев, О. Брик и Н. Брюсова вошли в новый состав Президиума Института во главе с А. Родченко и одновременно приняли программу деятельности и планы Рабочей группы по объективному анализу, поставившей своей главной задачей экспериментальное научное и идеологическое исследование. Целью художественной деятельности они считали производственное искусство, провозглашая конструктивизм единственной формой его выражения¹⁸⁴. «Объективный метод анализа», ранее отстаиваемый Родченко и другими, в итоге был направлен на создание идеала реального, который впоследствии разрабатывали

¹⁸³ Khan-Magomedov S.O. Rodchenko: The Complete Work. – Cambridge, MIT Press, 1987. – P. 287.

¹⁸⁴ Институт Художественной Культуры // Русское искусство. – 1923. – № 2–3. – С. 86.

Брик, Арватов и другие. По мнению Арватова, именно признание принципа функционализма ознаменовало переход от «дореволюционного конструктивизма» к «социалистическому конструктивизму», в котором функционализм был основным принципом ¹⁸⁵. Именно производственное искусство пыталось позаимствовать у конструктивизма концепции художественной практики, захватив воображение художника и сделав его объектом теоретического анализа, требовавшего новых форм искусства, отвечающих потребностям революции и создающих новый общественный строй.

Если для Наума Габо и Антуана Певзнера, авторов «Реалистического манифеста», то для ПРГК конструктивистская концепция совпадает с производственным искусством. Осенью 1921 года в работе ИНХУКа произошел существенный перелом: этап «от изображения к конструкции» был признан завершенным, и начался новый – «от конструкции к производству». В то же время признание государством вновь созданного ВХУТЕМАСа во многом стало результатом поддержки производственной линии в ИНХУКе. Передача ИНХУКа от Наркомпроса в ведение Высшего экономического совета в ноябре 1921 года была воспринята как одобрение производственной работы ИНХУКа, а также положила начало переходу ИНХУКа к полноценному этапу производственного искусства. На собрании ИНХУКа 24 ноября 25 мастеров левого искусства заявили об отказе от «чистой» формы искусства, признании устарелости самодостаточности и переходе на производственную платформу – сдвиге, который они признали не только необходимым, но и неизбежным. Художники утверждали, что «новое искусство должно стать особым видом производства – производством предметов потребления, поэтому оно трактовалось «как искусство, направленное непосредственно на массового потребителя» ¹⁸⁶. Среди них – Л.С. Попова, В.Ф. Степанова, А.М. Родченко, Б.В. Иогансон и другие, а также девять членов

¹⁸⁵ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С.109.

¹⁸⁶ Арватов Б. Об агит- и проз-искусстве. – М.: Федерация, 1930. – 58 с.

объединения молодых художников ОБМОХУ, многие из которых также работали преподавателями в недавно созданном ВХУТЕМАСе. Несогласные с новым направлением работы Б.Д. Королев, И.В. Ключ, А.Д. Древин, Д.П. Штеренберг и Н.А. Удальцова покинули ИНХУК. С другой стороны, как отмечает Арватов, теоретическая программа производственного искусства предусматривает превращение всего искусства в способ «строительства материальной культуры общества, тесно связанной с произведениями», что подразумевает необходимость подготовки нового типа художников, способных выполнить эту задачу. Было совершенно очевидно, что «для такой цели прежние художники, одиночки, приходившие со своими ремесленными навыками на завод, не годятся, и ЛЕФ (Левый фронт искусств) выдвинул грандиозную программу реформы художественного образования, превращения нынешних училищ живописи и декоративных росписей в политехникумы, из которых выпускались бы инженеры-конструкторы, вооруженные всем аппаратом технических знаний, методами научной организации труда и производственным отношением к форме»¹⁸⁷. ВХУТЕМАС, естественно, стал идеальным местом для решения этих задач, а члены ИНХУКа сыграли решающую роль в разработке ряда руководящих принципов для ВХУТЕМАСа, в частности, в системе базового учебного плана¹⁸⁸. С тех пор конструктивизм получил широкое признание как идеальная форма производственного искусства.

¹⁸⁷ Арватов Б. Искусство и производство: сборник статей. – М.: Пролеткульт, 1926. – С. 90.

¹⁸⁸ Необходимо отметить, что между ИНХУКом и ВХУТЕМАСом существует тесная и органичная связь. Подавляющее большинство членов ИНХУКа – преподаватели ВХУТЕМАСа. Их практическая работа в мастерских неизбежно и естественно вытекала из идеологической связи и опоры на ИНХУК. ИНХУК был тесно связан с работой Вхутемаса, в котором преподавали А. Веснин, Попова, Родченко, Степанова и другие. Анализ «конкретных свойств элементов искусства» (пространство, объем, плоскость, цвет, фактура), предпринятый членами Рабочей группы объективистов, послужил базой для целого ряда дисциплин ВХУТЕМАСа. В учебную подгруппу Рабочей группы конструктивистов входили 17 студентов ВХУТЕМАСа (А.И. Ахтырко, Г.Л. Миллер, Г.Д. и О.Д. Чичаговы, В.А. Шестаков и другие).

Выводы

Принимая во внимание эти факторы, нельзя сказать, что переход от искусства к производству был пассивной реакцией на политическую ситуацию. Если взглянуть на это в более широкой пространственно-временной перспективе, то этот переход можно рассматривать и как результат сочетания давних желаний художников и текущей ситуации. В отличие от британских теорий мастерства Джона Рёскина и Уильяма Морриса, русские производственники опираются на идеи массового труда, промышленного машинного производства и научной организации труда (НОТ). Таким образом, задачей этого перехода было поднять процесс труда до уровня творчества и вернуть искусство в общественное производство при капитализме, а соответственно, разделить эмоциональный и трудовой типы¹⁸⁹. Эти преобразования не только обеспечили выживание и статус искусства ИНХУКа, но и способствовали развитию теории и практики производственного искусства, открыв новые пути для художественного образования и творчества в СССР.

Если отказ от всех старых традиций стал основой сотрудничества авангардистов и большевиков во время предшествующей революции, то производственное искусство, рассматриваемое как «прямой ответ на подъем новой экономической политики»¹⁹⁰, стало ключом к дальнейшему сотрудничеству между ними в послереволюционный период. В 1924 году, после смерти Владимира Ленина, внутривполитическая борьба в Советском Союзе обострилась, и индустриализация, на которой настаивал Ленин, оказалась под угрозой замедления или стагнации. Наряду с социальной критикой авангардного формализма, именно в этот критический период производственное искусство Арватова выступило в качестве

¹⁸⁹ Troshyna Halina. 苏联技术美学的发展历史及其社会性理念. 中国美术学院, 2023 年. 第 20 页. [Трошина Г. История развития советской технической эстетики и ее социальной концепции: дис. – Китайская академия искусств, 2023. – С. 20 с.]

¹⁹⁰ Roberts J. Productivism and its Contradictions //Third Text. – 2009. – Т. 23. – №. 5. – С. 527–536.

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 производстве¹⁹¹. Хотя это в значительной степени привело к принятию авангардом лидерства в реальной политике и последующему подчинению ее задачам, цель построить для себя параллель с реальной политикой через производство искусства – тотальное искусство – оставалась общим стремлением авангардистов со времен Кандинского и Малевича. Для Б. Гройса производственное искусство, разработанное Арватовым, положило начало переходу от универсального космического измерения, характерного для авангарда, ранее представленного Малевичем и Хлебниковым¹⁹², к тотальной социальной реальности, контролируемой конкретными политическими силами¹⁹³. Эта цель, которая начала приобретать четкие очертания и направление благодаря производственному искусству как «срединная теория» и конструктивизму как конкретному средству производства и которая почти полностью совпадала с реальной политической задачей, была, по словам Брика, коммунистической

¹⁹¹ Евсеев, М. Ю., Пу, А. Производственное искусство как срединная теория: искусство, производство и политика в 1920-е годы // Теория и история искусства. – 2024. – № 1–2. – С. 209–226.

¹⁹² Пу, А. Интерпретация эстетической теории Бориса Арватова в трудах Бориса Гройса / А. Пу // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 120-128.

¹⁹³ Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Trans. Charles Rougle. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P. 25–27.

борьбой, которая «была также первой в своем роде для всех, кто осознавал дальнейший путь для искусства и культуры»¹⁹⁴. Более того, по мере углубления революционного процесса язык авангарда действительно становился все более «коммунистическим», все больше художников-авангардистов обращались к большевикам как к единственной силе, способной реализовать общую цель¹⁹⁵. 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. Процесс подготовки рабочих к превращению в «высококвалифицированных производителей» предполагает внедрение новейших научных и художественных методов. На завершающем этапе процесса формирования нового типа рабочего-художника была осознана необходимость нового школьного образования, в котором бы производилось и распространялось художественное искусство. Как же реализовывалась теория производственного искусства в преподавании и практике мастерской? И какие проблемы возникали при этом?

¹⁹⁴ Брик О. Се человек // Огонек. – 1923. – № 19. – С. 11–12.

¹⁹⁵ Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P. 25.

ГЛАВА III. ХАРАКТЕРИСТИКИ РАЗВИТИЯ И СОСТОЯНИЕ ВХУТЕМАСА

1920-Х ГГ.

Если жизни понадобится, найдутся и поэты, воспевающие этот новый мир; однако, подобно тому, как переменится содержание этой поэзии, переменится и язык этих песен, ставши таким же четким и уверенным, как движение машины, как вся жизнь ее окружающая, насыщенная соками своего времени.

М. Я. Гинзбург

VII. Характерные черты нового стиля.
«Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры», 1924. С.149.

Положение ВХУТЕМАСа в 1920-е годы и его особенности могут быть осмыслены в рамках данного исследования с точки зрения роли и влияния ВХУТЕМАСа в долгом периоде истории искусства как такового и в коротком периоде социальной реальности. О первом, то есть о месте ВХУТЕМАСа в русском авангарде, ученые уже писали. По мнению Н. Адаскиной, в рамках истории русского авангарда ВХУТЕМАС впитал в себя основной дух авангардного художественного творчества, «интегрировал ценности авангардного искусства во весь поток искусства и культуры», стал источником вдохновения для художественного творчества всех видов, существовавшего до этого момента¹⁹⁶. Однако, принимая во внимание реальность советского общества того времени, зададимся вопросом, какую роль и положение занимал ВХУТЕМАС в этот период? Как он соотносился с авангардом, с большевиками?

¹⁹⁶ Адаскина, Н.Л. Место ВХУТЕМАСа в русском авангарде // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. — Берн: Бентелли; Москва: Галарт, 1993. — С. 79–108.

3.1. ВХУТЕМАС как лаборатория искусства коммуны

3.1.1. От СВОМАСа к ВХУТЕМАСу

Первая реформа художественного образования

Реакцией на реорганизацию системы художественного образования стала масштабная образовательная реформа, начатая в феврале 1918 года в рамках программы нового искусства. До Октябрьской революции художественное образование в стране находилось в ведении Академии художеств, учрежденной Сенатом в 1757 году. Более века Академия была единственным высшим учебным заведением в стране, где преподавали искусство по европейским стандартам. Попастъ туда мог не каждый: обучение было платным и только для мужчин. 5 сентября 1918 года Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище¹⁹⁷, а также Московское училище живописи, ваяния и зодчества¹⁹⁸ были преобразованы в Первые и Вторые Государственные свободные художественные мастерские (СВОМАС I, СВОМАС II) в ведении Наркомпроса. Термин «мастерские» использовался в контексте высшего образования, чтобы передать значение ремесла и промышленного производства как основы художественной практики, распространить классовое сознание и компетентность

¹⁹⁷ Т.е. сегодняшний Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова (РГХПУ им. С.Г. Строганова) – старейшая школа промышленного, монументального искусства, декоративно-прикладного искусства и дизайна в России, основанная в 1825 году русским аристократом, политиком, искусствоведам, археологом, коллекционером и меценатом бароном Сергеем Григорьевичем Строгановым, перешедшая в 1843 году в государственную собственность (Вторая рисовальная школа), 1901–1918 – Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище.

¹⁹⁸ Московское училище живописи, ваяния и зодчества – одно из крупнейших и лучших художественных учебных заведений России того времени, образованное в результате слияния частной Академии художеств, основанной в Москве в 1865 году, и Академии дворцового зодчества, основанной в 1749 году.

нового искусства среди ранее обездоленных рабочих и крестьянских классов. Миссия мастерской – дать возможность «каждому, кто хочет посвятить себя искусству», получить художественную подготовку. Поэтому обучение бесплатное и длилось пять лет, а в СВОМАС принимались студенты старше 16 лет в любое время года, независимо от пола и гражданства. Наличие диплома о предыдущем образовании не требовалось, вступительные экзамены не проводились¹⁹⁹. Вечерняя форма обучения позволяла совмещать учебу с работой²⁰⁰.

Основная цель образовательной модели СВОМАС – дать студентам профессиональное художественное образование, основанное на их индивидуальных интересах. Таким образом, СВОМАС основывается на принципах студенческого самоуправления и полной творческой свободы, где каждый студент имеет возможность развивать свою личность в любом выбранном им направлении и делать наставниками тех художников, которых они считают наиболее талантливыми и способными дать необходимое художественное образование. Профессора, в свою очередь, выдвигались студенческим комитетом, а затем избирались на подлинно демократической основе. Специально для каждой

¹⁹⁹ Известия ВЦИК. Бюллетень ВЦИК. – 1918. – № 193; Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. – Ф. 2555. – Оп. 1. – Д. 223. – Л. 5; Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

²⁰⁰ В 1918–1919 году Первые ГСХМ состояли из 14 живописных, 4 скульптурных и 3 архитектурных мастерских, и, кроме того, в их состав входили следующие декоративные мастерские: декоративно-архитектурная; текстильная (ткацкая, набивная, коврово-гобеленовая и художественно-вышивальная); металлическая (чеканка, монтировка, гальваностегия, эмаль, гравировка, филигрань и т.д.); печатная (литография, офорт, гравюра); театрально-декоративная (макет, костюм); декоративно-живописная (фрески, украшение стены, вывеска); керамическая (фарфор, керамика, стекло). Были также вспомогательные мастерские – формовочная, краскотерочная, испытательная станция красок, химическая лаборатория. На 1 января 1919 года Вторые ГСХМ имели 1200 учащихся, распределенных по следующим мастерским: 14 живописных, 4 скульптурных, 3 архитектурных, 1 офортная, 1 фотографическая, 1 живописная без руководителя. См.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Лады, 1995. – С. 117.

художественной школы было выделено место художественному (архитектурный, живописный, скульптурный факультеты, СВОМАС I) и производственному искусству (металлообрабатывающий, деревообделочный, керамический, полиграфический, текстильный факультеты, СВОМАС II), а программа обучения была такова, что после трех лет обучения общим навыкам студенты поступали в мастерские наставника на четвертый год для изучения специализированных знаний²⁰¹, причем преподаваемые предметы старались охватить все существовавшие на тот год художественные школы, такие как супрематизм, кубизм и футуризм. Теперь новая мастерская должна стать лабораторией для изучения различных материалов и «способствовать развитию осознанного творческого подхода к фактуре, цвету и конструктивным задачам»²⁰².

Однако результатом этой «новизны и революции» стала радикализация внутри мастерской, которая могла даже перерасти в полную анархию. В конце первого учебного года Кандинский заявил, что, хотя Свободные мастерские в принципе были авангардными, им не хватало сплоченности или «синтетического единства»²⁰³. Студентам не хватало необходимого педагогического руководства и дисциплины²⁰⁴, они решительно выступали против теорий и стилей абстрактного искусства авангарда и либо покидали мастерские, либо переходили к реализму²⁰⁵.

²⁰¹ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладья, 1995. – С. 25–27.

²⁰² Проблемы художественного образования // Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. – М., 1920. – Т. I. – С. 42.

²⁰³ Kandinsky W. Complete Writings on Art. – New York: Da Capo p., 1994. – P. 451.

²⁰⁴ По мнению В. Денисова, неудача мастерских заключалась в самом принципе их работы, в основном подходе к организации художественного образования, в предположении, что индивидуальными средствами можно решить проблему, которая может быть решена только коллективными усилиями целого поколения (См.: О искусстве и школе // Жизнь искусства. – 1921. – № 818). Однако Денисов заключил, что Свободные мастерские «были скорее положительным, чем отрицательным явлением в нашей художественной жизни». См.: Barooshian V.D. Vkhutemas and Constructivism // The Soviet and Post-Soviet Review. – 1976. – № 3 (1). – P. 197–207.

²⁰⁵ Bowl J. The Failed Utopia: Russian Art 1917–1932 // Art in America hereafter AA. – 1971. – Vol. 59. – № 4. – P. 48.

Ревнивые и озлобленные критики авангарда, принадлежавшие к бывшей Академии художеств, давно жаловались, что авангардное искусство и теория «непонятны» студентам, что мешает работе новых мастерских, и многие из этих критиков отказались от полноценного сотрудничества²⁰⁶. Поскольку школы футуризма и кубизма, доминировавшие ранее в московских Свободных художественных мастерских, по-прежнему придерживались духовно-ориентированного подхода к преподаванию, поиск новой парадигмы, отражающей жизнь социалистического материального искусства, стал приоритетной задачей. В сотрудничестве с ИНХУКом вскоре последовала вторая реформа в области послереволюционного художественного образования. В июне 1920 года в Москве состоялась Всероссийская конференция преподавателей и учащихся Свободных художественных мастерских. Делегатами на пленарном заседании этой конференции были избраны Первые и Вторые Государственные свободные художественные мастерские. Конференция приняла ряд резолюций, призывающих к новым реформам в области художественного образования²⁰⁷.

Основание ВХУТЕМАСа

18 декабря 1920 года был образован ВХУТЕМАС. Народный Совет принял «Постановление Совета народных комиссаров о Московских Высших государственных художественно-технических мастерских», в котором давалось следующее определение: «Московские высшие государственные художественно-технические мастерские есть специально художественно-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей

²⁰⁶ Barooshian V.D. Vkhutemas and Constructivism // The Soviet and Post-Soviet Review. – 1976. – № 3 (1). – P. 197–207.

²⁰⁷ Делегаты Конференции от подмастерьев (учащихся) провели 9 июня 1920 года отдельное Собрание, которое постановило создать автономную систему организации подмастерьев всех Свободных мастерских в центре и на местах во главе с Центральным Исполкомом подмастерьев. На Собрании был образован Исполком в составе пяти человек, из которых четверо были представителями Первых и Вторых ГСХМ. Исполком опубликовал обращение ко всем подмастерьям и разработал инструкции Центральному исполкому и исполкомам на местах. См.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладья, 1995. – С. 118.

квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования»²⁰⁸. Однако получение резолюции не прошло гладко. Проект постановления, представленный Наркомпросом совместно с ИЗО, уже получил предварительное одобрение на заседании Малого СНК 28 октября того же года, но на неясность программы обучения обратил внимание Ленин, который предложил Народному комитету пересмотреть ее: попросил уточнить сроки выполнения программы и начать преподавать основы коммунизма на всех подготовительных курсах ВХУТЕМАСа: «На <подготовительном курсе> всех курсах обязательно преподавание политической грамоты и основ коммунистического мировоззрения»²⁰⁹.

ВХУТЕМАС все же был основан, и его создание ознаменовало начало существенного сдвига в производственном искусстве от теоретических дискуссий к практическому производству²¹⁰. Целью нового учебного заведения, состоявшего из трех художественных факультетов (архитектурный, живописный, скульптурный) и пяти производственных факультетов (металлообрабатывающий,

²⁰⁸ 18 декабря. Постановление СНК о Московских высших государственных художественно-технических мастерских // Известия. – 1920. – № 291. – 25 декабря. – URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/12791-18-dekabrya-postanovlenie-snk-o-moskovskih-vysshih-gosudarstvennyh-hudozhestvenno-tehnicheskikh-masterskih#mode/inspect/page/4/zoom/4> (дата обращения: 22.03.2022).

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ По мнению С.О. Хан-Магомедова, «роль теоретиков и практиков производственного искусства заключается в том, что они создают профессиональную систему средств и методов художественного выражения и формируют профессиональный язык дизайна». См.: Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 424 с. Это творческие концепции Александра Родченко, Эля Лисицкого, Владимира Татлина, а также Бориса Арватова, Николая Тарабукина, Давида Аркина, Алексея Гастева и других, чьи теоретические разработки определили развитие идеи социальности в СССР, стали источником вдохновения и методическим руководством для нового поколения художников Всесоюзного ИНХУКа. См.: Troshyna Halina. 苏联技术美学的发展历史及其社会性理念. 中国美术学院, 2023 年. 第 24 页. [Трошина Г. История развития советской технической эстетики и ее социальной концепции: дис. – Китайская академия искусств, 2023. – С. 24.]

деревообделочный, керамический, полиграфический, текстильный), было объединить искусство с производством, науку с технологией, а также совместить новые аспекты социалистической жизни с потребностями народа²¹¹. В идеале выпускники ВХУТЕМАСа должны быть художниками-инженерами, чтобы «проектировать практические объекты, широко используемые в промышленном производстве». В отличие от традиционного художника-декоратора, он не только создатель формы, но и изобретатель, строитель, человек, который делает вещи реальностью, а не просто концептуализатор. ВХУТЕМАС – новая современная школа, открытая для всех слоев общества, где каждый может получить бесплатное образование, независимо от предыдущего академического или личного опыта.

Если ИНХУК – это лаборатория для теории производственного искусства, то ВХУТЕМАС – полигон для трансформации производственного искусства от новаторских идей к материальной практике²¹². Сама школа была коммуной, местом коллективного обучения, труда и жизни. Для советского правительства целью ВХУТЕМАСа было донести образование до масс, чтобы удовлетворить растущие потребности производства и в конечном счете построить новую коллективистскую социалистическую систему. Преподаватели и студенты были приверженцами развития культуры «нового искусства», рассматривая художественное образование не только как процесс приобретения знаний, но и как средство обновления, способ реализации на практике нового общественного строя и построения

²¹¹ Komarowa L.K. The architecture faculty of VKHUTEMAS and VKHUTEIN 1920–1930 // Scientific journal of the University of Architecture and Building (Weimar). – 1979. – P. 319–322.

²¹² Необходимо отметить тесную связь между ИНХУКом и ВХУТЕМАСом. Подавляющее большинство сотрудников ИНХУКа – преподаватели ВХУТЕМАСа. Их практическая работа в мастерских неизбежно и естественно протекает в форме идейных связей и зависимости от ИНХУКа. См.: Семенова Е. ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1966. – Т. IX. – С. 292. «Как на одну из первых работ надо указать на теснейшую, органическую связь ИНХУКа с ВХУТЕМАСом. Огромное большинство членов Института являются профессорами ВХУТЕМАСа. Их практическая работа в мастерских неизбежно и естественно проходила в идеологической связи и зависимости от ИНХУКа». См.: Институт Художественной Культуры // Русское искусство. – 1923. – № 2–3. – С. 86.

«коммунистического будущего»; радикальная интеллигенция видела в нем способ участия в строительстве революции, распространения авангардных теорий. Очевидно, что революция заставила руководителей и студентов художественных учебных заведений осознать, что художник – это не украшатель жизни и не человек, который делает жизнь веселой, а серьезный формирователь общественной идеологии и ответственный организатор. Если, по словам Гройса, «Владимир Ленин был преобразователем энергии «социалистической демократической машины», то в этом же смысле ВХУТЕМАС, как экспериментальный прототип идеала социалистической коммуны, можно рассматривать как «энергетический катализатор» государственного аппарата в физическом смысле: он пытался собрать энергию пролетариата в самых разных областях через бесплатное образование, включить ее в функционирование нового порядка и катализировать с помощью «производства» трансформацию общественного идеала, как концептуального, так и физического. В условиях переплетения и реконструкции многочисленных дискурсов авангардного искусства и идеологии ВХУТЕМАС, способствуя развитию производства, был наделен функцией создания политических институтов превратился в идеальный прототип «социалистической демократической машины», задуманной Лениным.

3.1.2. От «массового образования» к «массовой дисциплине»

Функция ВХУТЕМАСа как образовательного учреждения выходила далеко за рамки обучения и изучения искусства и сводилась к восприятию искусства как промышленного производства и средства воспитания публики. Если сравнить ВХУТЕМАС с его немецким аналогом, Баухаусом, который был основан почти в то же время, то неудивительно, что, основываясь на совершенно ином подходе к образованию, советская модель была социально и идеологически другой. Если Баухаус был в первую очередь нацелен на элитарное образование, то создание ВХУТЕМАСа было призвано выполнить политическую миссию по воспитанию

рабочего класса общества. На этом уровне ВХУТЕМАС был не просто школой, а государственным инструментом, который пытался переосмыслить и реорганизовать принципы жизни в широком масштабе в рамках всего общества²¹³.

Фактически связь между ВХУТЕМАСом и Баухаусом была очевидна уже в 1918 году²¹⁴: Вальтер Гропиус и Василий Кандинский тесно общались еще до войны²¹⁵. Всего через год после создания программы русского модерна в манифесте Баухауса Гропиуса (апрель 1919 года) декларировалось, что «нет существенной разницы между художником и ремесленником», и содержался призыв к «новому единству между искусством и ремеслом»; кроме того, «искусство и народ должны быть едины. Искусство не должно быть привилегией немногих. Оно должно быть источником счастья для жизни масс»²¹⁶. Это не может не напомнить о прежней советской программе нового искусства, которая предлагала «уничтожить классификационные границы между скульпторами и ремесленниками, живописцами и художниками-знаменосцами, возвысить ремесло до искусства». В связи с этим уже в 1920 году в работе «Архитектуре как синтетическое искусство» Кандинский дал понять, что между программой Баухауса и принципами московского ИНХУКа существует явная общность²¹⁷. Несмотря на различия между первоначальным видением Баухауса Гропиусом и российской программой модерна, по сути, они были одинаковы: обе школы стремились разработать новый визуальный язык, который отвечал бы потребностям зарождающегося

²¹³ 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.

²¹⁴ Аронов В.Р. Баухаус и ВХУТЕМАС в зеркале истории // Баухаус и художественные школы эпохи авангарда: материалы международной конференции, посвященной 100-летию Баухауса, Москва, 17–19 апреля 2019 года. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2019. – С. 14–21.

²¹⁵ Пу А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления // *Культура и искусство*. 2024. № 6. С. 1–12.

²¹⁶ Wingler H.M. *Das Bauhaus*. – Amsterdam: DuMont Buchverlag GmbH, 2002. – P. 488.

²¹⁷ *Архитектура как синтетическое искусство (из писем и программ германских художников)* // *Художественная жизнь*. – 1920. – № 4/5. Май-окт. – С. 23–24.

индустриального общества, объединяя производственное искусство (или ремесло) и технологию.

Однако, несмотря на то что Баухаус поддерживался веймарским правительством, а Гропиус был лично знаком с программой реформирования искусства в России, Баухаус никогда не получал такой масштабной образовательной программы на национальном уровне и такого спонтанного революционного энтузиазма со стороны широкой общественности, как ВХУТЕМАС. В Германии после Первой мировой войны, при огромных репарациях и с правительством, которое с трудом сводило концы с концами, Баухаусу пришлось выживать, взимая плату за обучение и занимаясь продажей изделий промышленного дизайна. ВХУТЕМАС, напротив, был открыт для всех слоев общества и на бесплатной основе²¹⁸. Хотя первой идеей Гропиуса было возвращение к «эпохе ремесел», вскоре он сменил ориентацию Баухауса на «лабораторию для создания прототипов изделий, пригодных для крупномасштабного промышленного производства»²¹⁹, в отличие от философии ВХУТЕМАСа – «подготовки современных промышленных специалистов». Вскоре после основания ВХУТЕМАС определил свою миссию как подготовку специалистов нового типа, способных не только управлять производством и проводить исследования на основе новых наук, но и быть лидерами, направляющими массы к новому²²⁰, что опять же не может не отражать цель ВХУТЕМАСа. Это, в свою очередь, заставляет вспомнить о Баухаусе. Б. Арватов в книге «Искусство и производство» писал: «Как раз к тому времени, когда обозначилась капитуляция станкового искусства, внутри левых стала оформляться группа так называемых производственников. Приняв революцию не стихийно не только потому, что революция им была полезна, но и идеологически,

²¹⁸ Бюджет ВХУТЕМАСа финансировался за счет Наркомпроса.

²¹⁹ Gropius W. Principles of Bauhaus Production (1926) / translated in Ulrich Conrads, Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture. – MIT Press, 1971. – P. 96.

²²⁰ Текст с лицевой стороны диплома М.И. Поляковой, студентки полиграфического факультета Высшего технического института, 1930 г. См.: Чертков Л.И. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Полиграфический факультет 1920–1930. Т. 1. – М., 2020. – С. 49.

эти люди с полной решительностью продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой; революционные марксисты по мировоззрению, они пришли к необходимости самым бесповоротным образом порвать со всяким чистым искусством, в том числе и левым»²²¹. Это подтверждал и русско-американский художник Луис Лозовик (Louis Lozowick), когда вспоминал о посещении ВХУТЕМАСа в Москве летом 1922 года:

«По комнате были разбросаны разные странные вещи, некоторые из дерева, некоторые из металла, прикрепленные к полкам или стоящие отдельно, и несколько эскизов, похожих на механические чертежи. Они показались мне немного знакомыми, и я сделал замечание, что Баухаус в Веймаре занимался подобными проектами и экспериментами. Однако мое неосторожное замечание вызвало внезапный и громкий коллективный протест: “Нет, нет, нет, то, что мы делаем, – это нечто совершенно иное. На Западе (в Баухаусе) ищут новые формы, пытаются оправдать их эстетически, и при этом пытаются делать искусство. В то время как мы не были заражены эстетикой, мы были против искусства, мы были студентами конструктивизма, мы изучали пространственные отношения между объектами, свойства материалов и смотрели на их конечное функциональное измерение”»²²².

Очевидно, что между искусством и пользой производственники ВХУТЕМАСа выбрали последнее. С самого начала они заявили о разрыве с концепцией Баухауса Гропиуса, которая «должна была передать мастерство и промышленное производство как основу художественной практики»: мастерство существовало только для удовлетворения эстетических интересов небольшой группы людей и, таким образом, рассматривалось как представитель определенной элитарной тенденции, в отличие от современной концепции дизайна повседневной жизни²²³. В этом же году во ВХУТЕМАСе Рабочая группа ИНХУКа по

²²¹ Арватов Б. Искусство и производство: сборник статей. – М.: Пролеткульт, 1926. – С. 85.

²²² Перевод автора. Lodder C. VKHUTEMAS and Bauhaus // Баухаус и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – Р. 21–28.

²²³ Barr A.H., Sandler I., Newman A. Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr. / ed. I. Sandler, A. Newman. – New York: Harry N. Abrams Inc, 1986. – Р. 125.

объективным методам анализа, ориентируясь на широкий круг слушателей из числа пролетариата, не имеющих художественной и культурной базы, на основе базового изучения «конструкции» создала курс общих основ графики, цвета, объема и пространства, который был направлен на поиск общих принципов формы всех дисциплин, анализ всех изобразительных и стилистических форм и на выработку нового подхода к дизайну. В центре внимания – поиск общих для всех дисциплин формальных принципов, анализ базовых элементов, общих для всех изобразительных и пластических искусств, обучение абстрактному обобщению художественных элементов²²⁴.

По численности студентов ВХУТЕМАС в десять-двадцать раз превосходил Баухаус в период его расцвета. Только в 1924–1925 годах во ВХУТЕМАСе обучалось 1445 студентов²²⁵, в то время как в Баухаусе в том же году было всего 127 учащихся. Разносторонний опыт и большое количество студентов бросили вызов современной системе ВХУТЕМАСа, и возникла острая необходимость в создании междисциплинарной и стандартизированной методики преподавания. Как сказал Давид Штеренберг, профессор ВХУТЕМАСа, в беседе с Альфредом Х. Барром-младшим: «Баухаус нацелен на обучение индивидуума, в то время как ВХУТЕМАС смотрит на массы»²²⁶. Несмотря на то что Барр и другие отвергли это высказывание как «поверхностное и догматичное», комментарий Штеренберга обоснован. Действительно, разница между ВХУТЕМАСом и Баухаусом заключается не только в количестве студентов – студенты и преподаватели

²²⁴ 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – Р. 70–78.]

²²⁵ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – 49 с.

²²⁶ Barr A.H., Jr. Russian Diary 1927–1928 // Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr. / ed. I. Sandler, A. Newman. – New York: Harry N. Abrams Inc, 1986. – P. 125.

ВХУТЕМАСа рассматривали дизайн-образование не только как процесс получения знаний, но и как средство прогресса²²⁷.

По масштабам и по сути ВХУТЕМАС стремился нести образование в массы и соответствовать постоянно растущим требованиям производства, что было возможно только путем проведения радикальных образовательных реформ. В совокупности школа представляла собой скорее авангардную институциональную платформу, образовательный эксперимент беспрецедентного масштаба, который пытался организовать радикальные эксперименты в области искусства, архитектуры и дизайна в систематический и структурированный педагогический подход²²⁸. Наложение этих многочисленных полей делает ВХУТЕМАС не только образовательным учреждением для модернизации, но и революционной площадкой для реконструкции общества в целом, создания «нового человека».

²²⁷ Bokov A. VKhUTEMAS Training, Pavilion of the Russian Federation at the 14th International Architecture Exhibition la Biennale di Venezia. – 2014. – P. 7.

²²⁸ Там же. P.18.

3.2. Борьба за методологию: производственное искусство и реликтовое искусство

3.2.1. Преподавание основ конструктивизма

ВХУТЕМАС исходит из самой революционной действительности, из ее высокого романтизма, из острого конфликта между старым и новым. Именно этим характеризуется его педагогическая концепция²²⁹. В начале создания ВХУТЕМАСа ПРГК, исходя из общей тенденции экспериментально-методического анализа основ художественного творчества, определила три основных требования к системе художественного образования: во-первых, «объективизация» процесса преподавания художественных дисциплин; во-вторых, слияние различных художественных жанров; и, наконец, разработка единой педагогической методики преподавания художественных дисциплин. Художественная культура должна была интегрироваться с крупным индустриальным производством, исходя из конкретных условий времени.

Помимо решения насущных проблем времени и создания нового типа художников для промышленности, ВХУТЕМАС преследовал еще одну важную цель – активный поиск универсальной основы для всех видов искусства и человеческой деятельности. Это нашло отражение в наличии в учебном плане основного отделения, на котором преподавались четыре обязательные дисциплины: графика, цвет, объем и пространство. Это стало одной из главных методологических инноваций мастерской. Обмену между факультетом искусств, архитектурным и производственным факультетами ВХУТЕМАСа во многом способствовала система базового преподавания и обучения, обусловленная

²²⁹ Жадова Л. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Страницы истории // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 11. – С. 31.

безусловным приемом в «Одногодичное Испытательно-подготовительное отделение»²³⁰, которое ИНХУК изначально создал для ВХУТЕМАСа.

С 1923 года новое двухгодичное основное образование стало обязательным, с целью «вооружить студента художественными навыками и основными знаниями, общими для всех отраслей искусства, и послужить основой для нового комплексного искусства»²³¹. В этом отношении и ВХУТЕМАС, и Баухаус следуют педагогической модели «от общего художественно-модельного образования к специальному художественному и профессиональному»²³². Согласно программе Баухауса, составленной Гропиусом в 1922 году, базовое образование длилось шесть месяцев (один семестр) и состояло из «предварительного изучения форм и материалов», охватывающего пять категорий: природа, пространство, конструкция и представление, материалы и инструменты, изучение цвета и композиции. Во ВХУТЕМАСе, напротив, основной курс направлен 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. Почти все члены основной подготовки – представители объективно-аналитической рабочей группы ИНХУКа, которая занималась исследованием и разработкой общей базовой программы по графике, цвету, объему, пространству и т.д. Создание базовой учебной кафедры стало

²³⁰ «Одногодичное Испытательно-подготовительное отделение» мало повлияло на большое количество учеников, не имевших никакой основы в искусстве, и Фаворский, занявший пост директора школы в апреле 1923 года, перешел на «двухгодичную» программу. Переход на «двухгодичное» базовое образование после вступления Фаворского в должность директора в апреле 1923 года изменил это явление. Изначально он создал индивидуальную модель обучения: два года базового обучения, два года отраслевого обучения и один год мастерских. Хан-Магомедов также включил «отраслевое обучение» в этап «базового обучения» на макроуровне, назвав его «четырёхлетней системой». См.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Лады, 1995. – С. 56.

²³¹ ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт в Москве. – М.: Издательство ВХУТЕИНа, 1929. – Т. IV.

²³² Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Лады, 1995. – С. 56.

важным шагом на пути закрепления авангардного лидерства ВХУТЕМАСа и развития комплексного художественного образования, превращения ВХУТЕМАСа из автономного института в современное дизайнерское образовательное учреждение в подлинном смысле этого слова²³³.

Что касается модели обучения, то она была пошаговой. Начиная с базовых заданий, студенты проходили через серию упражнений. Например, на курсе «Графика» студенты редко работали над классическими натюрмортами, а в основном – над непривычными текстурами и композициями из кирпича, дерева и стекла. Помимо изображения реальных объектов, они также изучали построение композиций из простейших геометрических фигур. Дисциплина «Графика», созданная Родченко, первоначально назывался «Графическая конструкция». В отличие от старой академической системы, альтернативой которой были традиционные графические курсы, посвященные человеческому телу, натюрморту, пейзажу и т.д., суть курса «Графика» заключалась в обучении студентов построению основных геометрических элементов с помощью наблюдения. Упражнения курса состояли в том, чтобы взять пять листов бумаги в соотношении 2:3 и проанализировать их форму в сочетании с тремя фигурами любого размера: кругами, треугольниками и прямоугольниками. После того как студенты освоили правила формального дизайна, Родченко предлагал им «сделать пять структур из трех заданных форм», что развивало пространственное воображение. Родченко рассматривал дизайн в графике скорее как трехмерный, чем как чисто плоскостной процесс, и пытался передать свою концепцию конструктивизма через новый тип интерактивного обучения²³⁴.

Однако первоначальные четыре основных курса просуществовали недолго, и из-за внешнего скептицизма и давления производства ВХУТЕМАС был

²³³ 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 70–78.]

²³⁴ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладья, 1995. – С. 163.

реорганизован во ВХУТЕИН в 1928 году, а основной курс сократили до одного года. Несмотря на постоянные потрясения, базовое образование оставалось важнейшим отделением всей школы и самым выдающимся в плане педагогических достижений. «Этот подготовительный курс, – пишет тов. А.В. Луначарский по поводу работ основного отделения, – на котором молодые люди проходят элементы искусств в форме отдельных дисциплин (линия, цвет, пространство, объем и т.д.), явился прочным остатком наших исканий, начавшихся с самого начала революции. И этот остаток прочен. Его не надо никому уступать... Наша программа, главным образом, за это выделение дисциплин удостоилась высокой награды на Парижской выставке декоративных искусств. Сейчас совершенно очевидно, что это новшество пустило глубокие корни и сделается твердым методическим фундаментом дальнейших успехов нашей художественной педагогики»²³⁵.

После окончания основной дисциплины студенты продолжали обучение по специализированным направлениям. Как и Баухаус, ВХУТЕМАС – это школа, предлагавшая комплексное образование в области искусства, архитектуры и дизайна. По окончании всех программ выпускники ВХУТЕМАСа получали диплом по специальности «инженер-техник» или «техник-художник». Несмотря на равенство факультетов в плане академической квалификации, на практике интегрированная междисциплинарная структура оставалась несколько разобщенной: по словам членов ИНХУКа, первоначальной задачей ВХУТЕМАСа была интеграция производства с другими «чистыми искусствами», в чем основная дисциплина играла решающую роль²³⁶. Однако вместо того, чтобы идти в производственный сектор, большинство студентов после окончания базового обучения все же выбирали более престижные традиционные художественные дисциплины (такие как живопись, архитектура и т.д.), что говорит о структурном

²³⁵ Известия ВЦИК. – 1928. – № 122. – 27 мая; Лавров В. Проектирование рабочего поселка у Измайловского шоссе // Строительство Москвы. – 1928. – № 8.

²³⁶ Брик О. Развал ВХУТЕМАСа: Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских // ЛЕФ. – 1924. – № 4. – С. 27–28.

разделении внутри ВХУТЕМАСа между традицией и современностью и об отходе искусства от производства.

3.2.2. Архитектура как синтетическое искусство

Как свидетельствует проведенный анализ, между Баухаусом и ВХУТЕМАСом и сходство и различия, что особенно проявилось в их подходе к архитектуре. Можно сравнить с памятником Татлина Третьему Интернационалу 1919 года тотальный проект русского конструктивизма: он стремился подчинить дизайну жизнь как целое²³⁷. Гигантская бегущая машина из стали и стекла демонстрирует мощь машинной эстетики нового индустриального века, а многослойная динамическая спираль конструкции – метафора постоянно движущегося вперед пути революции, поскольку конструктивизм объединил чистую форму искусства с намерением функциональности на службе создания нового мира. Хотя Гропиус провозгласил в манифесте Баухауса 1919 года: «Конечная цель всей творческой деятельности – архитектура»²³⁸, он начал преподавать архитектуру в этой школе только в 1927 году и в течение многих лет оставался там единственным преподавателем архитектуры.

Молодой Советский Союз был экономически опустошен и отчаянно нуждался в быстрой урбанизации и мерах по решению проблемы нехватки жилья. В результате архитектура всегда была в центре внимания ВХУТЕМАСа, а архитектурный факультет стал отдельным, наряду с художественным и производственным, играя консолидирующую роль наряду с основным преподаванием в комплексных художественных академиях. Именно поэтому идеологическая борьба была особенно очевидна на архитектурном факультете, где

²³⁷ 鲍里斯·格罗伊斯著, 走向公众. 蘇偉、李同良译, 北京: 金城出版社, 2012 年, 第 25-26 页。
[Groys. B. Going Public / перевод Су Вэя и Ли Тунляна. – Пекин: Цзиньчэн Пресс, 2012. – С. 25–26.]

²³⁸ Wingler H.M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin. – Chicago, MIT Press, 1978. – P. 31.

академизм и две силы, активно ищущие новый архитектурный язык, с самого начала соперничали. На этом факультете до 1926 года было два отделения, – классической архитектуры и новейших исканий, – академическая педагогика И. Жолтовского и, с другой стороны, педагогика, развивавшаяся под преимущественным воздействием психоаналитического метода преподавания, созданного и развиваемого Н. Ладовским. Первая идея преобладала до середины 1920-х годов, после чего стала популярной вторая.

Начиная с 1924 года, архитектурный факультет во ВХУТЕМАСе постепенно превращался из элитарного в осуществляющий универсальную задачу интегрированного, междисциплинарного обучения. Архитектурное образование во ВХУТЕМАСе стало рассматриваться как часть процесса индустриализации общества, как мост от массового образования к массовой стандартизации и как основная модель архитектурного планирования в начале первой пятилетки СССР. Архитектура рассматривалась уже не как художественная дисциплина, а как научный инструмент, помогающий советскому обществу быстро индустриализироваться. Преподаватели и студенты ВХУТЕМАСа широко привлекались к решению задач строительства социалистической архитектуры. Преподаватели архитектурного факультета С. Гинзбург, братья Веснины, К. Мельников, Н. Ладовский, И. Голосов и другие построили почти все самые выдающиеся здания советской архитектуры 1920-х годов. Например, группа студентов и преподавателей архитектурного факультета под руководством Ладовского разработала проект Международного Красного стадиона, который должен был быть построен на берегу Москвы-реки в начале 1920-х годов. В 1928 году выпускники факультета работали над проектом «Социалистический город», и представленные ими на выставке работы получили положительный отзыв Луначарского: «На мой взгляд, венцом ВХУТЕИНа является Архитектурный факультет. Здесь имеется заряд какой-то практической, объективной, точной, стройной мечты, которая действительно может войти в аккорд нашего социалистического строительства. Молодые люди размахиваются часто слишком

широко. Они уже мечтают о городе, каким он будет через 50 лет, но как мечтают! – с неслыханной до сего практической выдумкой, с точнейшим научным расчетом. Архитектурный факультет не проходит мимо хотя бы одной задачи, возникающей у нас в Москве. Ставится ли она для непосредственного осуществления или как план на более или менее близкое будущее, факультет сейчас же откликается смелыми, талантливыми работами. С выставки Архитектурного факультета ВХУТЕИНа выходишь положительно освеженным, с еще более укрепленной верой в наши способности к грандиозному строительству. Если принять во внимание недостаточность помещения, безобразную недопустимую скудность средств на учебное дело, низкую оплату профессуры, полуничтожное существование студентов, то нельзя не удивиться яркости достигнутых результатов»²³⁹.

Если рассматривать конструктивизм как одну из идейных тенденций радикального поворота художественной культуры двадцатого века на путь синтеза с жизнью, а не только как творческое направление искусства, как один из его преходящих стилей, то в этом случае нельзя не признать, что концепция ВХУТЕМАСа как высшего художественного учебного заведения была действительно «программно-конструктивистской»²⁴⁰. Хотя в Баухаусе все дисциплины рассматривались как неотъемлемые части новой архитектуры, эти новые дисциплины сливались в единое произведение искусства. Гропиус сделал архитектуру конечной целью всех дисциплин, преподаваемых в Баухаусе, синтезом различных визуальных форм, а также пространственного искусства и промышленного дизайна. Советские конструктивисты, с другой стороны, превратили спонтанное искусство в функционалистское, и так же, как традиционный художник проектировал произведение искусства, конструктивисты хотели спроектировать общество.

²³⁹ Известия. – 1928. – 27 мая.

²⁴⁰ Жадова Л. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Страницы истории // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 11. – С. 31.

Обе школы строились вокруг идеи «синтетического проекта»: от облика города до монет и марок, художники претендовали на право создавать все аспекты жизни²⁴¹. Хотя такой подход был призван служить «новому социальному порядку», искусство не полностью ему подчинялось. Новый художественный язык не был социально обусловлен; скорее, сам конструктивизм представлял собой эстетику нового порядка. Третий ректор ВХУТЕМАСа, Павел Новицкий, подтвердил статус того, что «архитектура является искусством эпохи пролетарской диктатуры»: «Все другие изобразительные искусства должны ей послужить или отмереть. Она изменит облик земли, перестроит наш быт, организует, перепланирует общественную жизнь и работу»²⁴².

В конечном счете производственное искусство и институциональная реконструкция изоморфируются в рамках интеграции конструктивизма и ВХУТЕМАСа, и этот процесс изоморфизации также является процессом функциональной трансформации ВХУТЕМАСа из производственной платформы (производственного инструмента) в институциональную платформу (институциональный инструмент). Как утверждает Л. Жадова, «на путях воздействия новых эстетических идей, связанных с конструктивизмом и производственничеством, рождалась и формировалась художественная педагогика ВХУТЕМАСа, не имевшая исторических аналогов и прототипов»²⁴³. Под постоянным влиянием этой «новой эстетики» казалось неизбежным, что межфракционная борьба между старым и новым, академией и авангардом, всегда существовавшая внутри ВХУТЕМАСа, со временем перейдет в плоскость спора между идеологическими лагерями.

²⁴¹ 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.

²⁴² Там же.

²⁴³ Жадова Л. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Страницы истории // *Декоративное искусство СССР*. – 1970. – № 11. – С. 31.

3.3. Реальность ВХУТЕМАСа: от фракционных споров к лагерным дебатам

Если ИНХУК объединял сторонников модерна и знаменовал собой демонтаж академического искусства в смысле обновления, то ВХУТЕМАС был более сложным явлением. За десять лет существования он не только объединил разные лагеря русского авангарда начала XX века, но и сохранил сильное консервативное академическое присутствие. Этот неоднородный состав, в свою очередь, является источником многих противоречий внутри ВХУТЕМАСа и возможной причиной путаницы во внутреннем дискурсе²⁴⁴.

Безусловно, ВХУТЕМАС во многом обязан успехом сильнейшему факультету. Еще в 1919 году Лисицкий завершил пропагандистский плакат «Клином красным бей белых», а по возвращении из Германии в январе 1926 года возглавил кафедру проектирования мебели и художественного оборудования помещений на Дерметфаке²⁴⁵. Лисицкий считал, что художнику нужна не так называемая внешняя эстетика, художественная популярность²⁴⁶, а глубокое понимание сути стиля, и характеризовал стиль мебельного дизайна таким образом: он должен быть честным и точным, цениться во всей полноте, а не только формой или фантазийным сочетанием геометрических кругов и прямых линий. Преимущество конструкции в ее простоте, чтобы было легко изготовить на промышленных станках. В описании Лисицкого присутствует осознание структуры, объема, выражение пространственных контуров, пропорций, модулей и ритмов, сочетание которых

²⁴⁴ 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 70–78.]

²⁴⁵ В 1926 году деревообделочный и металлообрабатывающий факультеты были объединены в Дерметфак (1926–1930). По словам М. Заламбани, само слияние было полностью вызвано экономическими трудностями. См.: Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 139.

²⁴⁶ Lodder C. Russian Constructivism. – New Haven: Yale University Press, 1983. – P. 155–157.

указывает на функциональность. На основе такого подхода можно было создавать изделия, передающие жизнь в новом Советском Союзе. Мебель «Рабочий клуб», разработанная Родченко для советского павильона на Международной выставке декоративного искусства и современных ремесел в Париже в 1925 году, наглядно воплощает принципы дизайна Лисицкого. Концепция «Рабочего клуба» возникла в 1920-х годах как «центр коммунистической модели жизни», обеспечивающий развлечения и отдых, а также открытое пространство для политической деятельности. Принципы планирования и дизайн мебели клуба были основаны на экономических соображениях: открытый каркас значительно снижал вес, а простая деревянная мебель могла массово производиться на небольших низкотехнологичных фабриках по всему СССР без необходимости в обширных и дорогостоящих производственных линиях. Экономия материалов, учет функциональности и сложный пространственный дизайн полностью отражают переосмысление конструктивизма, а палитра из черного, белого, красного и серого стала классической цветовой схемой конструктивизма. В результате сочетания чистых форм искусства с функционалистскими намерениями стиль конструктивизма стал восприниматься как своего рода пролетарское искусство масс, демонстрируя поворот в эстетическом мышлении советского общества. Парижская выставка способствовала тому, что стиль конструктивизма получил известность в Европе.

При этом, хотя преподаватели представляли разные идейные и творческие течения, их объединяло главное — они не копировать действительность, а анализировать и создавать на ее основе что-то новое. В разное время здесь учились скульпторы Вера Мухина и Алексей Бабичев, архитекторы Моисей Гинзбург и Николай Докучаев, художники и графики Петр Митурич и Василий Кандинский, новаторы дизайна Эль Лисицкий и Александр Родченко. Многие преподаватели даже придумали уникальные инструменты для учеников, чтобы сделать обучение максимально эффективным. Например, Николай Ладовский, считавший, что главный материал архитектуры — не камень, а пространство, разработал

уникальную психотехническую лабораторию. В ней студенты тренировали глазомер с помощью специальных тренажеров – учились определять объем, площадь и длину предметов, расстояние между ними и пространственные отношения.

Однако работы, представленные в издании ВХУТЕИНа 1929 года, от функциональных «народных мест» до «классических картин» социалистического реализма, отражают, казалось бы, противоречивый выбор школы между традицией и современностью. В 1923–1926 годах второй ректор ВХУТЕМАСа Владимир Фаворский настаивал на преобразовании школы в художественно-техническое учебное заведение, с презрением отвергая идею индустриального искусства²⁴⁷, в результате чего школа оказывалась оторванной от производственного искусства и выпускала студентов, которые не могли быть полезны индустриальному обществу. Если производственные факультеты под знаменем конструктивизма, как и Дерметфак, сумели сохранить структурную гармонию, то архитектурный, живописный и скульптурный факультеты отражали сложную картину борьбы между классическими традициями и новыми веяниями. Кризис ВХУТЕМАСа привел к поражению Фаворского в споре о структуре преподавания в училище и замене его на посту директора Павлом Новицким, социологом, сторонником производственного искусства.

В борьбе между традицией и современностью можно предположить, что ВХУТЕМАС не является (и никогда не являлся) концептуально единым целым, а скорее представляет собой масштабный полицентрический конгломерат. Очевидно, что школе не хватало целостной «идентичности». 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 – это конкретизация общественного сознания, искусство должно заниматься не освоением старых техник, а воплощением новых

²⁴⁷ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – С. 56.

революционных принципов. Их определение и дальнейшее развитие, в свою очередь, единственный элемент для создания нового метода обучения в художественных школах. Старые художественные школы могли дать ученикам специализированные навыки, но не новые принципы. 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»²⁴⁸. В период с 1920 по 1926 год ВХУТЕМАС разрывался между традицией и современностью, искусством и производством, а после перестройки во второй половине 1926 года ВХУТЕМАС отказался от сохранения традиций, и даже такие традиционные дисциплины, как живопись и изобразительное искусство, должны были готовить специалистов по «социалистическому культурному строительству», студенты изучали политэкономию, военную теорию, химию, физику и другие современные предметы²⁴⁹. Однако именно открытая система диверсификации методологии преподавания позволила экспериментировать с конструктивизмом и воплощать новаторство, что привело к уникальному существованию «образовательного сообщества» ВХУТЕМАСа. С демонтажем академизма искусством массового производства конструктивизм осуществил функциональную трансформацию от продвижения производства (производственное искусство) к продвижению жизни (институциональное средство), и ВХУТЕМАС, ориентированный на строительство производства, также изменил идентичность с «образовательной платформы» на «институциональную».

Смена парадигмы придала конструктивизму и ВХУТЕМАСу революционный смысл. Во-первых, на уровне художественной формы активное разделение

²⁴⁸ Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

²⁴⁹ См.: ВХУТЕИН: Высший художественно-технический институт в Москве. – М.: ВХУТЕИН, 1929. – Т. IV.

конструктивизма и супрематизма в начале XX века воплотило революционные идеалы и художественное самосознание русского авангарда, а также послужило теоретической основой и стилистическим ориентиром для формирования модернистского дизайна на Западе (континентальная Европа). Во-вторых, на идеологическом уровне ВХУТЕМАС рассматривался скорее как продукт коммунистического режима и чисто политический пропагандистский инструмент, чем как идеологическая угроза в западном лагере. В Советском Союзе после прихода к власти Сталина радикальный авангардизм и радикальное освоение современности ВХУТЕМАСом были отвергнуты как «капиталистические» и «формалистические». Первоначальные тревоги ВХУТЕМАСа по поводу идентичности в производстве нового общества без всякого удивления закончились «двойным смещением» идентичностей; ВХУТЕМАС после реорганизации во ВХУТЕИИ с осени 1927 года, был окончательно распущен в 1930 году и должен был быть преобразован эстетической парадигмой «социалистического реализма». По иронии судьбы, первоначальный инструмент пролетариата против буржуазной концептуализации в итоге оказался воспринят как воплощение буржуазной абстракции и стал жертвой капитализма, что сегодня кажется насмешкой над почти парадоксальным существованием ВХУТЕМАСа.

Правда, последующее почти полное исчезновение ВХУТЕМАСа из истории можно считать «провалом» по сравнению со школой Баухауса, перебравшейся через океан в США. С 1950-х годов западный капитализм также не перестает использовать это как предлог для нападок на коммунистические и социалистические режимы, описывая ВХУТЕМАС как жертву тоталитаризма и нападая на «механическую, монолитную природу человека», созданную социалистической системой СССР. Однако здесь возникает очевидная проблема: на протяжении 1920-х годов, когда ВХУТЕМАС существовал, западный капитализм рассматривал его как «продукт коммунистического режима и инструмент политической пропаганды, а также как идеологическую угрозу», и эта непоследовательность отражает односторонность капиталистической критики

противоположностей под предлогом «гуманизма». Если анализировать с точки зрения Бенямина, то окончательный распад ВХУТЕМАСа был результатом его утопических фантазий, с которыми он считался не более чем «членом дивизии пролетариата»²⁵⁰. Крах – неизбежный результат фундаментального различия между искусством и политикой в их стремлении к «эстетике порядка», отражающий непримиримость художественной и политической эстетики и приводящий к провалу Беняминовской «политизации искусства». Однако это преувеличивает способность искусства служить инструментом в данном контексте, а на практике приводит к объективному расколу между политическими и художественными тенденциями.

Интернационализация конструктивизма была обусловлена выставкой советского искусства в Берлине в 1922 году и Парижской выставкой в 1925 году, когда европейский авангард стал выразителем идеологии технической рациональности и поборником эстетики «порядка» композиции. Очевидно, что для амбициозных советских руководителей того времени «пыльный» конструктивизм уже не мог представлять интересы пролетариата в целом, и необходимо создать новый вид искусства, который пришел бы на смену. Именно поэтому Сталин сразу же после прихода к власти закрыл ВХУТЕМАС, очистил литературу и искусство от формализма, а через два года, в 1932 году, установил социалистический реализм как единственный принцип художественного творчества. С другой стороны, двусмысленность отношений между Баухаусом и США в 1930-е годы не закончилась с окончанием противостояния с нацистами, а, напротив, усилилась в

²⁵⁰ Для Бенямина «политическая тенденция, какой бы революционной она ни казалась, может быть контрреволюционной только до тех пор, пока ее авторы объединены с пролетариатом только в концепции, а не как производители». Таким образом, они всегда не в состоянии проявить солидарность с пролетариатом в ходе классовой борьбы, несмотря на исповедуемую ими симпатию к революции, или разделить, дезинтегрировать и ослабить его классовые силы внутри буржуазии. См.: 瓦尔特·本雅明著, 王炳钧译: 作为生产者的作者. 郑州: 河南大学出版社, 2014 年, 第 13 页. [Беньямин В. Автор как производитель / перевод Ван Бинцзюнь. – Чжэнчжоу: Издательство Хэнаньского университета, 2014. – С. 13.]

период холодной войны, объективно способствуя бурному экономическому и культурному развитию Соединенных Штатов и в конечном итоге заложив основы для долгосрочной гегемонии в мировом дискурсе, а также послужив примером политизации искусства. Конечно, нельзя сказать, что крах ВХУТЕМАСа был напрямую связан с распадом Советского Союза в 1990-е годы, но можно быть уверенным, что ретрофутуристический менталитет затормозил развитие СССР (особенно легкой промышленности), и, даже воссоединившись с модернизмом в 1960-е годы, Советский Союз уже не мог конкурировать с огромной американской производственной системой того времени. Можно предположить, что слияние искусства и политики столетие назад оказало глубокое влияние на мировой ландшафт, и это воздействие останется заметным в обозримом будущем.

По словам Филиппа Освальта (Philipp Oswalt), бывшего директора Фонда Баухаус Дессау, «многое из того, что приписывается Баухаусу, на самом деле возникло в других местах или имело параллельное развитие в других местах. <...> Главный успех Баухауса заключается в том, что он является плавильным котлом разнообразных влияний – платформой для объединения репрезентативных результатов из различных источников и направлений²⁵¹. Во внутренней стилистической борьбе внутри Баухауса «стиль «Искусство и ремесла» быстро сменился экспрессионизмом, который уступил место русскому конструктивизму», и только в середине 1920-х годов в этом стилистическом плавильном котле формируется типичный стиль Баухауса: функционализм²⁵².

Из приведенных выше свидетельств ясно, что в процессе развития Баухаус испытал глубокое влияние русского конструктивизма. Исторически русский конструктивизм начал угасать в 1922 году и стал неустойчивым в 1930-е, когда

²⁵¹ 黄虹. 圣蒂尼克坦:另一种“包豪斯”. 新美术. 2017 年第 11 期, 第 48-54 页. [Хуан Хун. Сантиникетан: другой вид Баухауса // Новое искусство. – 2017. – № 11. – С. 48–54.]

²⁵² 德鲁克, 张斐然, 易晓. 包豪斯与风格派: 荷兰先锋运动对德国设计的影响. 装饰. 2019 年第 4 期, 第 66-71 页. [Друкер Дж. В., Чжан Фейжан, И Сяо. Баухаус и Де Стиль: влияние голландского авангардного движения на немецкий дизайн // Украшение. – 2019. – № 4. – С. 66–71.]

ВХУТЕМАС, как полигон для конструктивизма, дал русскому авангардному движению последний шанс совершить прорыв. Таким образом, лучше сказать, что именно бурное развитие ВХУТЕМАСа в течение десятилетия позволило русскому авангардному движению после ряда недолгих, но интенсивных экспериментов передать самобытную эстетику и утопические концепции в Европу.

Выводы

В контексте социальных реалий того времени именно в 1920–1930-е годы – период упадка авангарда – ВХУТЕМАС приобретает важную роль первопроходца и преемника.

Методология конструктивизма ВХУТЕМАСа развивалась и переосмысливалась как внутри, так и вовне, оказывая влияние на практику и структуру дизайнерского образования в Баухаусе и создавая теоретическую и стилистическую основу для формирования модернистского дизайна. Будучи экспериментатором в области объективных правил, ВХУТЕМАС остро чувствовал возможности времени и смело предпринимал новаторские попытки среди хаоса зарождающегося индустриального общества: функциональные и символические порядки устанавливались средствами искусства, а конструктивизм стал политической метафорой. Эстетическая парадигма функционализма выступала фактическим посредником между политическими идеями и производственными отношениями, подпитывая развитие промышленности и экономики, а также гарантируя производственную систему, структурировавшую советское общество. Как школа, ВХУТЕМАС способствовал достижениям Советского Союза в сфере искусства на протяжении последующих более чем 60 лет. Хотя базовые педагогические модели знакомы и сегодня, в то время они были двойным вызовом доминирующему дискурсу общества и сохраняющейся в нем исторической инерции.

Большая социальная ценность ВХУТЕМАС, как экспериментального прототипа коммунистического государственного аппарата, заключается в том, что он поставил ряд проблем, с которыми общество сталкивается или столкнется в будущем, и в силу непринужденной атмосферы, царившей в раннем ВХУТЕМАСе, предоставил редкую возможность обычному человеку принять участие в процессе размыwania границ давно устоявшихся дихотомий, таких как реальность и нереальность, правда и неправда, субъективность и объективность, традиция и

современность, искусство и производство, микро- и макро- и так далее, и начать осмыслять и принимать новые методологии. Иными словами, во ВХУТЕМАСе «технология» – приоритет, а «художество» – методология. Самое примечательное во ВХУТЕМАСе то, что он позволял людям действовать сообща, тем самым способствуя реализации социальных идеалов.

Наложение нескольких идентичностей ВХУТЕМАСа тесно связано с функциональной перестройкой стиля конструктивизма, отражающей связь или смежность функций искусства и политики. Во-первых, как новая система, дискурсивная функция конструктивизма была преобразована в государственный инструмент общего плана через смешение с идеологией и получила легитимную идентичность с институционализированными функциями в контексте советской новой экономической политики. Во-вторых, ВХУТЕМАС участвовал в реконструкции принципов национальной жизни посредством институционализированного целого конструктивизма, и это пересечение сфер позволило ВХУТЕМАСу выступать в качестве образовательной и институциональной платформы одновременно, что привело к переплетению современности, институциональности и трансформативности. Наконец, в переплетении изоморфизма «производственное искусство – институциональная реконструкция» и «конструктивизм – ВХУТЕМАС» последний выполняет роль фасилитатора производства и строительства, а также роль образовательной платформы. Он завершает функциональный реинжиниринг от продвижения производства (производственный инструмент) к продвижению жизни (институциональный инструмент)²⁵³.

²⁵³ 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, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – Р. 70–78.]

ГЛАВА IV. ВХУТЕМАС КАК ЗЕРКАЛО ВНУТРЕННИХ И ВНЕШНИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ В РАЗВИТИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

Судьба ВХУТЕМАСа отразилась в смене трех ректоров, а в итоге – в многоактной драме «реформа – передача – реструктуризация – ликвидация». Первый ректор, Ефим Равдель, был явным сторонником авангардного движения, горячо поддерживал левых художников, но при этом обидел большое количество старых академиков. Второй ректор, Владимир Фаворский, придерживался консервативной и устойчивой стратегии, и, как показывает история, при нем ВХУТЕМАС действительно достиг расцвета, обеспечив устойчивое развитие базовой академии. Однако этот, казалось бы, уравновешенный принцип привел ВХУТЕМАС к кризису в вопросе о том, какой принцип – «формы» или «производства» – должен быть принят. Третий ректор, Павел Новицкий, утверждал: «...эти факультеты, сохраняя свои производственные задачи по подготовке специалистов-практиков, одновременно являются методической лабораторией всего вуза в целом по вопросам художественной культуры и художественной формы»²⁵⁴. Собственно, именно в этой «неоднородности» ВХУТЕМАС и был изоморфирован в строительстве советского социализма. Частые реформы и длительный период раздробленности в этот период поставили ВХУТЕМАС перед триадой противоречий и в то же время подвергли его давлению двойной политики, как внутри, так и вне школы.

²⁵⁴ ВХУТЕИН: Высший художественно-технический институт в Москве. – М.: ВХУТЕИН, 1929. – Т. II.

4.1. Реформа: Спор искусства и производства

Первое противоречие заключалось в том, что, хотя власти с самого начала ясно дали понять, что целью преподавания во ВХУТЕМАСе является подготовка производственных искусств для социалистического строительства, в реальности долгое время традиционно художественный и производственный сектор находились в конфронтации.

Ефим Равдель ввел метод производственного обучения: студенты постигали теорию в процессе выполнения конкретных художественных заказов. Он решительно выступил против сложившихся ранее студийных методов обучения (особенно на факультетах живописи и скульптуры) и решительно поддержал новаторские методы обучения. Ранее они использовались только в тех учебных заведениях, которые готовили специалистов прикладных профессий, а не художников, скульпторов и графиков. Инновационность метода заключалась в том, что будущие художники уже во время обучения привыкали работать на заказчика, а не ради искусства. Идея объединить искусство с повседневной жизнью пришлась по душе не всем преподавателям и студентам. С одной стороны, в структуре ВХУТЕМАСа по-прежнему сохранялись художественные факультеты (живописный, архитектурный, скульптурный) и большое количество чисто художественных мастеров, которые вместе с производственным факультетом и факультетом производства составляли облик ВХУТЕМАСа как так называемой «арт-технической» студии, в основе которой лежали философия и методология классического обучения «живописи на мольберте» XVIII века. С другой стороны, из-за того, что большое количество слушателей поступало в школу со слабой культурной базой, им было сложно достичь целей программы, не говоря уже о том, чтобы заниматься реальным производством ²⁵⁵. Хотя либеральная модель

²⁵⁵ От абитуриентов 1918 года и последующих лет уже не требовалось ни опыта обучения, ни специальной подготовки, что, очевидно, крайне затрудняло процесс обучения. Ситуация осложнялась еще и тем, что сами мастерские находились в процессе реорганизации. Но это был

традиционных мастерских в первые годы существования ВХУТЕМАСа способствовала развитию различных жанров и демонстрировала всеохватность и открытость новой академии, она также привела к отсутствию единого образовательного принципа во ВХУТЕМАСе, что привело к разногласиям внутри группы.

По сути, ВХУТЕМАС, как результат второй реформы художественного образования, решал проблему неспособности Первых и Вторых Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ) играть активную роль в промышленном производстве. Главным отличием реформы от предыдущей была попытка охватить все художественные жанры того времени, но форма обучения была похожа на ренессансную модель студии мастера и ученика. Либеральная атмосфера привела к тому, что почти каждая студия выработала собственные принципы, которые зависели от индивидуальных художественных наклонностей преподавателя студии вне основного разделения. По этому поводу Наум Габо заметил: «Важно понять природу этого учреждения, которое является почти автономным. Оно <...> не только осуществляет текущее преподавание конкретных специальностей, но и проводит общие дискуссии среди студентов по широкому кругу вопросов, в которых может участвовать общественность, а художники, не входящие в неформальный состав факультета, могут выступать и преподавать. В нем участвуют тысячи студентов. <...> Между открытыми семинарами и студиями происходит свободный обмен мнениями. Нередко студенты разных профессоров посещают студии друг друга и частные мастерские художников в

единственный возможный на тот момент способ открыть художественные школы, и путь к искусству наконец-то был открыт для широких слоев населения, стоящих на нижней ступени социальной лестницы. 2 августа 1918 года Государственный совет издал декрет «О льготном приеме членов пролетариата и беднейшего крестьянства в училище и высшие учебные заведения». См.: Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // Baltic Worlds. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

неофициальном качестве»²⁵⁶. По словам Кандинского, ВХУТЕМАС не должен учить «направлениям и стилям», задача преподавателя – показать путь и дать методику студентам, «но открытие цели и конечного результата – задача отдельного студента». Что касается «мастерской», то целью художественного образования является развитие «активных способностей ученика, культивирование интеллектуальных, технических и художественных талантов человека». Современная педагогика учит, что интеллектуальная работа может приобрести творческие качества только в том случае, если она обогащена эмоциональной жизнью²⁵⁷.

Несомненно, что эта атмосфера свободы в период до ВХУТЕМАСа давала простор для возникновения художественных идей. Многие идеологические проблемы между абстрактными группами и противостоящими им художниками решались в этих мастерских и на пленарных дискуссиях, которые оказали гораздо большее влияние на последующее развитие конструктивного искусства, чем все преподавание. Темы встреч обычно были связаны с тем, что происходило в школе и в частных мастерских: технические вопросы, идеологические – о дальнейшей судьбе искусства, общие вопросы, связанные с искусством и жизнью, профессиональные вопросы. Однако «идеи Кандинского о «духовном в искусстве» и о «чувственном восприятии» оказались слишком сложными для студентов СВОМАСа-ВХУТЕМАСа – преимущественно выходцев из рабочих и крестьян – и не соответствовали замыслу о создании массового искусства (центральная тема 1920-х), его «ничего не изображающее» искусство (В. Кандинский) не могло быть понятно зрителю»²⁵⁸, оно было слишком абстрактным для малообразованных пролетарских студентов того времени и слишком далеким от реалий насущной

²⁵⁶ Gabo N. *Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*. – Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1957. – P. 157.

²⁵⁷ Barooshian V D. *Vkhutemas and Constructivism* // *The Soviet and Post-Soviet Review*. – 1976. – № 3 (1). – P. 197–207.

²⁵⁸ Салиенко А.П. «Маргинальное» в искусстве 1920-х годов. Влияние или отсутствие Кандинского // *Культура и искусство*. – 2019. – № 1. – С. 94–102.

производственной необходимости. Хотя Кандинский покинул Германию, проиграв спор с конструктивистами, упадок производственного сектора ВХУТЕМАС не был преодолен. Это неизбежно привело к открытому конфликту между членами ИНХУКа и ВХУТЕМАСа.

В 1923 году Брик подверг резкой критике текущее положение дел во ВХУТЕМАСе в статье «Развал ВХУТЕМАСа», опубликованной в ЛЕФе вместе с Родченко, Степановой, Тарабукиным и другими:

«Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских. Идеологический и организационный развал Вхутемаса – совершившийся факт. Единственное в Советской России Высшее Художественное Училище влечет жалкое существование, оторванное от идеологических и практических заданий сегодняшнего дня и грядущей пролетарской культуры. Производственные факультеты пусты. Машины распродают или сдают в аренду. Штаты сокращаются. Зато пышным цветом распускаются всевозможные индивидуальные живописные и скульптурные мастерские второстепенных и третьестепенных художников-станковистов.

...

Никаких практических заданий Вхутемас не выполняет. Никакого участия в художественной жизни страны не принимает. Нет связи ни с заводами, ни с хозяйственными органами, ни с полит-просветительными центрами, ни с издательствами, ни с какими другими социальными потребителями художественного труда.

...

Сведены на нет все завоевания пролетарской революции в области художественной идеологии, художественного труда и педагогики»²⁵⁹.

Вот конец этого документа:

Необходимо: 1. Значительно сократить «чистую» половину Вхутемаса и расширить производственную. 2. Создать объединение индустриальных

²⁵⁹ ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. – 1923. – № 4. – С. 27–28.

факультетов, включив в него и графический. 3. Реорганизовать графический факультет, выкинув из него всю «мистику» и кустарщину. 4. Поставить на живописном факультете преподавание социальных видов изобразительного искусства: плакат, карикатура, иллюстрация, бытовой гротеск, шарж, сатира. 5. Ввести в программу Рабфака и Основного Отделения обязательное преподавание основных производственных дисциплин. 6. Связать Вхутемас с центрами Государственного хозяйства и полит-просвещения. 7. Организовать в Вхутемасе планомерный прием заказов на выполнение практических художественных заданий. 8. Уравнять производственников с «чистовиками» в дипломных правах, дав им звание инженера-художника²⁶⁰.

Через это заявление, особенно через пункты 1, 5 и 8, мы можем четко проследить борьбу за власть между «искусством» и «производством» во ВХУТЕМАСе и слабую позицию производственников в искусстве²⁶¹.

В результате в апреле 1923 года ректором стал Владимир Фаворский. Однако он, как полиграфист, не привел ВХУТЕМАС к выполнению миссии массового промышленного производства. В течение трех лет ректорства Фаворского дискуссии о структуре ВХУТЕМАСа продолжались практически непрерывно, а приверженность Фаворского принципу внутренней структуры подразделений даже привела к прямому противостоянию производственного и художественного секторов. На посту ректора он пытался уравновесить противоборствующие течения. Как показала Н.Л. Адашкина, именно в результате политики Фаворского был заблокирован один из наиболее амбициозных проектов производственников — создание общего факультета, который объединил бы все специальности производственного характера²⁶². Это был масштабный проект, направленный на

²⁶⁰ Там же. С. 28.

²⁶¹ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. — М., 2003. — С. 135.

²⁶² См.: Адашкина Н.Л. Проект «производственной мастерской основного отделения» — первая советская программа дизайнерского образования // Проблемы истории советской архитектуры. —

подготовку специалистов широкого профиля, способных работать во всех областях. Студенты должны были изучать графику, костюмы, сценографию, рекламу и т.д. по схеме: сначала самые общие теории, а затем, на том же месте, проводятся практические занятия под руководством преподавателя. Эта модель была попыткой преодолеть раздробленность технического и художественного труда, начать подготовку специалистов, способных выполнять различные функции (например, техников, подготовленных в соответствии с требованиями крупного промышленного производства), а также создать «производственные лаборатории» для получения и выполнения конкретных заказов (что было желанием предыдущего ректора, Ефима Равделя). Однако эта идеальная академия, призванная переосмыслить произведение искусства в традиционном понимании, так и не была создана, она была «убита» реорганизацией ВХУТЕМАСа. В то же время Фаворский выступал против утилитарно-конструктивистского подхода производственного искусства, в частности, против четырех сторонников одновременного проведения полового воспитания – Александра Веснина, Антона Лавинского, Любови Поповой и Александра Родченко²⁶³.

Другой типичный пример – «колебания» графического факультета между искусством и производством. Хотя в момент основания он был классифицирован как производственный, Фаворский, ставший в это время ректором и деканом факультета, стремился включить его в категорию художественных и подчеркивал его общие художественные признаки с живописью и скульптурой; курсы графики и колористики были базовыми для графического факультета²⁶⁴. С точки зрения

М., 1978. – № 4. – С. 50–53; Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС и ИНХУК // Техническая эстетика. – 1980. – № 12. – С. 20–21.

²⁶³ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 133–134.

²⁶⁴ При Фаворском факультет был известен только как графический, в отличие от технически ориентированного полиграфического предыдущего и последующего периодов; см.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Лады, 1995. – 56 с. Нельзя отрицать, что, объективно говоря, при Фаворском значительно развилось Основное отделение, а ВХУТЕМАС переживал расцвет.

Фаворского, концепция создания комплексного художественного вуза была иной. Хотя Фаворский подчеркивал важную роль основного отделения в стабилизации структуры школы и прилагал усилия для этого, поддерживая «переход от общего художественного и модельного образования к специальным искусствам и затем к профессиональному образованию», он рассматривал базовое обучение только как основу для структурного развития профессионального художественного образования в школе и не предусматривал места для автономной группы производственных факультетов. Хотя в своем отношении к созданию факультетов и укреплению базовых кафедр Фаворский придерживался иерархии, ему было ясно, что структурное разделение производственных факультетов – это всего лишь уступка наступающему движению производственного искусства. Чтобы раз и навсегда разрешить прежние внутренние противоречия, он попытался полностью разделить четыре производственных факультета и даже счел возможным подчинить им живописный, архитектурный, скульптурный и графический факультеты²⁶⁵.

Под влиянием Фаворского студенты по-прежнему проявляли большой интерес к чистому искусству. После окончания обучения по базовым дисциплинам большинство студентов, вместо того чтобы поступать на производственные факультеты, все же предпочли специализироваться в более престижных традиционных видах искусства²⁶⁶. Весной 1925 года вновь возникла проблема смены специальностей студентами основного отделения, и некоторые из них в самом начале обучения во ВХУТЕМАСе выразили нежелание учиться на производственном факультете. Эта проблема была специально затронута на Совете университета под председательством Фаворского, и было принято следующее решение: «Переход студентов с одного факультета на другой, как на производственные, так и не производственные, разрешить и препятствий не чинить в виду слабой организации некоторых факультетов... Предложить факультетам: металлообрабатывающему, деревообделочному, текстильному и керамическому

²⁶⁵ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладья, 1995. – С. 57.

²⁶⁶ Там же. С. 61.

обратить самое серьезное внимание на программы художественных дисциплин и уточнить подготовку студентов в разрезе художника по специальностям. Уточнение такое необходимо по причинам бегства студентов с означенных факультетов, что может повлечь за собой закрытие факультетов из-за отсутствия студентов»²⁶⁷.

Мы можем представить себе упадок производственного факультета по изменению количества студентов, поступивших в период с 1921 по 1925 год. План набора, составленный в сентябре 1921 года, наглядно иллюстрирует радикальное изменение роли производственного факультета во ВХУТЕМАСе. С точки зрения количества студентов, число мест на факультетах искусства (включая живописный и скульптурный) было значительно сокращено всего до 66. Резко увеличился набор на четыре основных производственных факультета (текстиль, керамика, металл и дерево) – 325 новых мест. Следуя этому направлению политики, можно было бы ожидать, что соотношение студентов во ВХУТЕМАСе кардинально изменится в течение двух-трех лет. Однако этого не произошло, и соотношение студентов изменилось не так сильно, как ожидалось. Если говорить об общей численности, то до прихода Фаворского на должность директора количество студентов, обучающихся чистому искусству (живопись, скульптура) в 1924–1925 учебном году, было в 2,6 и 2,1 раза больше, чем на производственных факультетах (графика, текстиль, керамика, золотое дело, столярное дело) за тот же период. На слесарном и столярном факультетах, которые в то время были основными производственными, – обучалось всего 29 (1924 год) и 28 (1925 год) студентов, что составляло всего 2 % и 2,1 % от общего числа обучающихся. Как видим «темедеков» (те — текстильщики, ме — металлисты, де -- деревообделочники, к — керамисты) было всего 283 человека, т.е. даже меньше, чем планировалось принять на эти факультеты в одном лишь 1921 году и в два раза меньше, чем на изобразительных факультетах (562 человека). Особенно малочисленны были два основных дизайнерских индустриальных факультета – металлообрабатывающий и

²⁶⁷ Там же; ЦГАЛИ. – Ф. 681. – Оп. 2. – Д. 152. – Л. 52.

деревообделочный, на которых из 1445 студентов во всем ВХУТЕМАСе было 62 студента – менее 5 %.²⁶⁸

На самом деле, с момента создания ВХУТЕМАСа процент студентов на производственных факультетах снижался. Менее чем за два года, с сентября 1921 по апрель 1923 года, он даже претерпел стремительное падение – с 77,5 %, как планировалось изначально, до 38,6 %, когда Фаворский принял руководство. Тот факт, что в 1922 году общее число студентов достигло 1445 человек, означает, что экспоненциальный рост общего числа студентов сопровождался резким сокращением доли студентов производственного факультета, за которым последовали годы спада (1924 – 21 %, 1925 – 12,8 %). Если доля живописного факультета в 1925 году снизилась с 37 до 31 %, то это сопровождалось уменьшением числа студентов на основных производственных факультетах – метфаке, дерфаке и керамическом, первые два из которых имели поразительно малое число студентов – всего 28 студентов – меньше, чем в некоторых студиях факультета живописи или архитектуры. В то же время увеличилось количество студентов на кафедре графики, где преподавал ректор В. Фаворский²⁶⁹. Студентов темедеков становилось все меньше и меньше в общем составе ВХУТЕМАСа. К концу 1925 года они составляли лишь 22 % от общего числа студентов профессиональных факультетов, включая дерфак и метфак, на которые приходилось менее 4 %²⁷⁰. Непосредственным следствием «катастрофического» сокращения числа студентов стал почти полный крах производственных факультетов ВХУТЕМАСа. Весной 1925 года лесопромышленный факультет сообщил о 30 вакантных местах на втором курсе и 25 на третьем курсе. Это означало, что в 1925–1926 учебном году половина мест по программам третьего и четвертого курсов столярного факультета будет вакантна. Учитывая, что в том году на столярном отделении обучалось 16 студентов, а весной 1926 года планировалось

²⁶⁸ Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладья, 1995. – С. 33.

²⁶⁹ Там же. С. 49.

²⁷⁰ Там же. С. 61.

выпустить 14, первый выпуск специалистов нового типа мог стать и концом столярного отделения²⁷¹.

В течение трех лет ректорства Фаворский настаивал на построении структуры ВХУТЕМАСа по формальному признаку, а не «по производственному»²⁷², и стремился превратить ВХУТЕМАС в учреждение художественно-технического образования, где промышленный производственный потенциал не ставился во главу угла. Однако специфика ВХУТЕМАСа как художественно-технического учебного заведения все же способствовала формированию его структуры на производственной основе, и пост ректора занял Павел Новицкий, социолог, сторонник производственного искусства. В «Общей резолюции о состоянии ВХУТЕМАСа...», принятой Комитетом ВХУТЕМАСа в 1926 году, четко прописано:

«Правление считает необходимым изъять нездоровое и неправильное подразделение ВХУТЕМАСа на факультеты чисто художественные и чисто производственные. Такое подразделение искажает задачи и природу ВХУТЕМАСа. Возникнув из соединения художественно-промышленного Строгановского Училища и Училища живописи, ваяния и зодчества, ВХУТЕМАС должен был органически синтезировать элементы одного и другого и развиваться в новый тип художественно-технического вуза... Тем не менее практика и структура ВХУТЕМАСа до сих пор основываются на неправильном принципиальном различии художественных и производственных факультетов и задач...

ВХУТЕМАС не является ни чисто художественным, ни чисто техническим вузом, но является вузом художественно-техническим... Все факультеты ВХУТЕМАСа являются одинаково производственными и одинаково художественными...

²⁷¹ Там же.

²⁷² Там же. С. 57.

...Критерием для структурного деления ВХУТЕМАСа не может быть принцип формально-эстетический. Таковым может быть только принцип производственный»²⁷³.

В конечном счете дискуссия об «искусстве» или «производстве» не была эффективно разрешена в период пребывания у власти первых двух ректоров (1920–1926), что привело к внутренним противоречиям и создало предпосылки для реструктуризации и последующего распада ВХУТЕМАСа.

²⁷³ Там же.

4.2. Передача: Конструктивизм и его мифы

Второе противоречие заключается в том, что первоначально конструктивисты действительно исходили из идей, но, найдя новую форму, которая могла бы представить новые идеи, они в итоге остались на уровне формы и потеряли себя в самомифе конструктивистов. Будучи представителями авангарда, конструктивисты также изначально стремились «противостоять всем традициям» и «самым радикальным образом порвать с традиционными идеями»²⁷⁴.

В 1923 году в книге «От мольберта к машине» Тарабукин по итогам дискуссий рабочих групп на заседании ИНХУКа в 1921 году предложил соединить искусство и труд, труд и продукт, производство предметов и быт, обозначив переход к новому этапу деятельности – «от композиции к производству», ознаменовавший окончательную победу конститутивизма. Однако после того, как основы композиции были институционализированы в преподавании ВХУТЕМАСа, конструктивисты, изначально выступавшие за вхождение искусства в повседневную жизнь, постепенно отошли от идеи производственного искусства, основанного на реалистических задачах, и в конце концов потеряли себя в формальных мифах конструктивизма. По словам Арватова, «они только что благословили революцию и тут же отправились в обратный путь»²⁷⁵. Причины этого кроются, во-первых, в ограничениях реальных производительных сил, а во-вторых, в субъективных и объективных факторах.

Изначально разница между конструктивизмом и производственным искусством была действительно невелика. После «войны с искусством» конструктивисты поставили перед собой цель найти коммунистическое выражение материальной структуры²⁷⁶, что означало активное, постоянное и массовое участие всех форм художественного выражения в создании коммунистической культуры и

²⁷⁴ Ган А. Конструктивизм. – Тверь: Тверское издательство, 1922. – С. 7–8.

²⁷⁵ Арватов Б.И. Искусство и производство: сборник статей. – М.: Пролеткульт, 1926. – С. 86.

²⁷⁶ Ган А. Конструктивизм. – Тверь: Тверское издательство, 1922. – 69 с.

проникновение искусства практически во все сферы повседневной жизни. Однако, несмотря на усилия многих конструктивистов, выбор средств массовой информации и реальность проектов оставались весьма ограниченными в силу ряда факторов, в том числе и реальных условий производства. И Родченко, и другие конструктивисты, пришедшие в сферу производства во времена НЭПа, обнаружили, что у них мало шансов вернуться к практической работе в промышленности²⁷⁷, не говоря уже о массовом производстве. Это заставило конструктивистов вновь обратиться к двумерной плоскости и потеряться в структурированном выражении композиционной формы. Кристина Лоддер, автор книги «Русский конструктивизм» (Russian Constructivism), утверждает, что стремление Татлина и других к «органическому» подходу заложило концепцию технической многомерности, которая была совершенно неисследованной в то время. История вовлечения конструктивистов в фотографию (например, монтаж) позволяет предположить, что стремление к так называемой «реальности», с которой отождествлялся конструктивизм, и «реализм», понимаемый в искусстве, хотя и не являются по сути отдельными явлениями, имеют глубокие общие корни, которые делают возможным создание конструктивистами своих фотографий. Есть глубокие общие корни, которые делают возможными парадоксальные на первый взгляд трансформации в творчестве некоторых конструктивистов²⁷⁸. Даже для Родченко, заведующего кафедрой металлообработки, важность его работы как конструктивиста в условиях новой экономики заключалась не в удовлетворении практических потребностей настоящего, а в служении носителю новых ценностей. В этой связи Виктор Марголин, комментируя степень вовлеченности конструктивизма в производственное искусство, утверждает, что, «хотя они и пытались удовлетворить социальные потребности, оставались на стадии художественных экспериментов,

²⁷⁷ 维克多·马格林. 设计, 为乌托邦而奋斗. 罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉: 1917–1946. 张馥玫、张长征、朱橙译, – 北京: 北京大学出版社, 2018 年, – 112 页. [Марголин В. Дизайн, борьба за утопию. Родченко, Лисицкий и Мохой-Надь: 1917–1946 / перевод Чжан Фумэя, Чжан Чанчжэна и Чжу Чэна. – Peking University Press, 2018. – С. 112.]

²⁷⁸ Lodder C. Russian Constructivism. – Yale University Press, 1983. – P. 226.

которые были скорее риторическими, чем практическими»²⁷⁹. То есть для большинства людей того времени выбор конструктивизма означал не отказ от искусства, а, скорее, расширение его определения. Следовательно, конструктивизм фактически не отменял художественное творчество и не провозглашал смерть искусства.

Через абстрактные геометрические формы и концепцию неоднородных пространств «конструкция» вновь стала для новых художников способом вернуть себе ауру искусства и продолжить строительство воображаемой духовной утопии. В этот момент конструктивисты не захотели отказываться элитарного статуса художников и снова стали попутчиками вырождающегося мелкобуржуазного вкуса, от которого они так стремились отделиться, вернувшись к формализму – только в другой форме. Именно поэтому Арватов впоследствии критиковал конструктивизм как самодостаточное искусство, все еще привязанное к старым традициям станкового искусства: «Новый художник говорит о революции сознания, революции вкуса и так далее, воображая независимый мир форм, который он создает, и тем самым ввергается в трясину самодостаточности»²⁸⁰. Таким образом, несмотря на тесную связь между производственным искусством и конструктивизмом, между ними все же есть существенное различие: первое связано прежде всего с промышленным производством, второе – с созданием «вещей»²⁸¹, а значит, собственно объекта. Самое большое различие – между рабочими и инженерами. Это как раз то объективное ограничение, с которым сталкивается художник-конструктивист.

Хотя конструктивисты делали акцент на техническом перерождении художника, они поклонялись художнику как инженеру. Статус инженера – это то,

²⁷⁹ 维克多·马格林. 设计, 为乌托邦而奋斗. 罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉: 1917–1946. 张馥玫、张长征、朱橙译, –北京: 北京大学出版社, 2018 年, – 第 116 页. [Марголин В. Дизайн, борьба за утопию. Родченко, Лисицкий и Мохой-Надь: 1917–1946 / перевод Чжан Фумэя, Чжан Чанчжэна и Чжу Чэна. – Peking University Press, 2018. – С. 116.]

²⁸⁰ Арватов Б. Искусство и производство: сборник статей. – М., 1926. – С. 72.

²⁸¹ Там же.

что конструктивизму необходимо оспорить в процессе превращения в производственное искусство, как это было ранее в ходе дискуссии ИНХУКа о конструктивизме и производственном искусстве. Действительно, теоретики давно признали проблемы таких конструктивистов. Для Тарабукина, поскольку они не обладают техническими и инженерными знаниями, техника, которую используют конструктивисты, остается техникой художника, то есть они просто следуют художественным установкам, что приводит к произвольному использованию материалов, и в итоге объект остается самодостаточным, а значит, возвращается на отвергнутый ими чисто художественный и эстетический путь. Производственное искусство превосходит конструктивизм в том, что его задачей больше не является создание самодостаточных и законченных объектов, так как при новом способе производства объект неизбежно проходит через бесчисленные процедуры и руки, а значит, понимание процесса производства объекта становится новой художественной проблемой. В области архитектуры, где больше внимания уделяется рациональности и практической функции, Веснин, Гинзбург и другие вскоре поняли, что конструктивизм может превратиться в разновидность формализма, и активно выступили за функционализм после основания Ассоциации современных архитекторов, чтобы предотвратить деградацию до формализма²⁸².

Хотя конструктивизм уже оказал значительное влияние на Баухаус и даже на Европу в целом, его идеологическое, политическое и социальное влияние было намеренно вычеркнуто, и на Западе стало принято рассматривать конструктивизм как форму искусства. Алексей Ган также признает, что в Европе понятия «ясность» и «организация» в работах конструктивизма выступили символами новой художественной веры²⁸³. Однако именно это, по его мнению, отличает русский конструктивизм от европейского, что А. Ган стремится признать с самого начала,

²⁸² 金兹堡. 风格与时代. 陈志华 译, 西安: 陕西师范大学出版社, 2004 年, 第 191 页。[Гинзбург М.Я. Эпоха и стиль / перевод Чэнь Чжихуа. – Сиань: Издательство Шэньсийского педагогического университета, 2004. – С. 191.]

²⁸³ Lodder C. Russian Constructivism. – Yale University Press, 1983. – P. 237.

заявляя: «Но это не значит, что конструктивизм – явление только наше. Он вырастает из всей сложившейся жизненной обстановки, которая упирается в состояние производительных сил. И в зависимости от состояния производительных сил, т.е. в зависимости от различных общественных форм он принимает различные уклоны. Социально-политический строй Р. С. Ф. С. Р. и строй капиталистической Европы и Америки – два различных строя. Естественно, что и конструктивизм не одинаков. Наш конструктивизм объявил непримиримую войну искусству, ибо средства и свойства искусства не в силах уже систематизировать чувства революционной среды. Ее цементируют реальные успехи революции, ее чувства выражает интеллектуально-материальное производство. На западе конструктивизм братают с искусством (хронический недуг запада – соглашательская политика). Наш конструктивизм поставил ясные цели: найти коммунистическое выражение материальных сооружений»²⁸⁴. В связи с тем что конструктивизм не полностью интегрирован в производство, Ган осуждает Илью Эренбурга и Эля Лисицкого: «Основная ошибка и тов. Эренбурга и тов. Лисицкого заключается в том, что они не могут оторваться от искусства», – и заявляет, что истинный русский конструктивизм отказался от искусства, закрепленного реальными успехами революции, и его чувства выражаются через интеллектуальное и материальное производство²⁸⁵.

Производственное искусство в основном не вышло за рамки концепций и назиданий для «производственников», которые являлись художниками по рождению. Хотя у них было множество планов и соответствующих проектных чертежей, когда дело доходило до реальности, результатов, которые действительно внедрялись в общественное производство, оказывалось мало²⁸⁶. Парадоксально, но почти в то же время конструктивизм стал широко признаваться и

²⁸⁴ Ган А. Конструктивизм. – Тверь: Тверское издательство, 1922. – 69 с.

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ 周诗岩. 莫霍利-纳吉I 格罗皮乌斯的选择. 新美术. 2018 年第 12 期, 第 38-49 页. [Чжоу Шиян. Мохой-Надь I – Выбор Гропиуса // Новое искусство. – 2018. – № 12. – С. 38–49.]

пропагандироваться во ВХУТЕМАСе и советском обществе как научный метод работы, идеальная форма производственного искусства, и на протяжении 1920-х годов Лисицкий работал преподавателем во ВХУТЕМАСе и даже стал международным представителем русского конструктивизма. Конгресс конструктивистов и дадаистов (Congress of Constructivists and Dadaists), состоявшийся в сентябре и октябре 1922 года, и Первая русская художественная выставка (Erste Russische Kunstausstellung, Галерея ван Демен в Берлине 15 октября 1922 года) стали первыми международными презентациями достижений русского авангардного движения и вскоре привели к сближению мифов европейского авангарда и идеологии русского конструктивизма, что стало идеологическим поворотом в истории модернизма ²⁸⁷. Очевидно, что концептуальный и идеологический вывих был налицо уже с самого начала, и он стал метафорой расплаты, которой суждено было наступить.

²⁸⁷ Там же.

4.3. Реструктуризация: Разрыв между технологиями и обществом

Третье противоречие заключалось в том, что споры внутри ВХУТЕМАСа о традиции и современности, искусстве и производстве, а также эксперименты конструктивистов с новыми формами искусства неизбежно задерживали выход производственного искусства в реальность²⁸⁸. С одной стороны, «постоянная борьба с художественными тенденциями во многом тормозила работу мастерских»²⁸⁹, ВХУТЕМАС не мог своевременно посвятить себя задаче производства и готовить «художников-инженеров», приспособленных к промышленному производству; с другой стороны, внешние обстоятельства все настоятельнее требовали, чтобы их реализм непосредственно и эффективно отвечал потребностям общественного производства и строительства. Это давление извне, наряду с застарелой фракционностью внутри ВХУТЕМАСа, в конечном счете и составило двойную политику ВХУТЕМАСа²⁹⁰.

После реорганизации 1927 года приоритетом ВХУТЕМАСа стала подготовка «художников-инженеров» для промышленного производства. С середины 1920-х годов власти выдвигали идею необходимости полной индустриализации и реального повышения производительности труда, а не утопический план «украсить жизнь искусством». Поскольку ранее прагматичные художественные тенденции

²⁸⁸ Пу, А. Распад ВХУТЕМАСа в контексте разочарования в идеях русского авангарда / А. Пу // Университетский научный журнал. – 2022. – № 69. – С. 234–240.

²⁸⁹ Выставка производственных факультетов ВХУТЕМАСа // Художник и зритель. – 1924. – № 2. – С. 85.

²⁹⁰ Фактически пролетаризация студентов ВХУТЕМАС представляет собой значительную тенденцию политизации внутри ВХУТЕМАС. В 1928 году состав учащихся училища был следующим: рабочие (24%), крестьяне (20,6%), служащие (35,1%) и интеллигенция (13,7%). В 1929 году доля рабочих выросла до 31,3%. Среди 255 человек, принятых в том году, 190 были рабочими (70,6%), 34 – фермерами (13,3%), 28 – служащими (10,9%) и 13 – детьми специалистов (5,1%). Многие студенческие группы считали себя социально-политическим авангардом. См.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. – М.: Ладыя, 1995. – С. 148.

могли быть реализованы в общественном производстве лишь частично, большинство студентов ВХУТЕМАСа так и не смогли легко влиться в промышленное производство, и Наркомпрос считал, что реализация программы ВХУТЕМАСа по производству социалистических конструкций неэффективна и не отвечает задаче подготовки художественных и технологических кадров высокого уровня для социализированного массового производства²⁹¹. В итоге осенью 1927 года ВХУТЕМАС был преобразован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ). В постановлении подчеркивалось, что задачей учебного заведения является, прежде всего, подготовка специалистов, необходимых для быстрого и качественного развития социалистической промышленности; сохранялись существующие семь факультетов (архитектурный, скульптурный, живописный, полиграфический, дерево- и металлообрабатывающий, текстильный и керамический), подтверждались задачи и цели ВХУТЕМАСа: «обслуживать промышленность, организовывать быт, способствовать повышению культуры рабочего класса»²⁹². Во-вторых, в практическом плане ставится задача подготовки художников-инженеров, знакомых с материальной техникой и производственными процессами и получивших художественно-техническое образование. «Специализации расширяются. Развитие промышленности тесно связано с развертыванием пролетарской культурной революции. <...> ...вся колоссальная культурная работа, меняющая бытовой облик народа, требует для своего проведения наличности большого числа художников-специалистов, художников-культурников, пропагандистов, инструкторов, декораторов, организаторов, педагогов, методистов. Новый быт может быть организован только художниками. Массовое празднество, от дневного оформления площадей до вечернего

²⁹¹ 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 // Исследование искусства и дизайна. – 2020. – № 6. – С. 68–72.]

²⁹² Новицкий П. Новый тип художественно-технического вуза о природе ВХУТЕИИна // ВХУТЕИИ: Высший государственный художественно-технический институт в Москве. – 1929.

использования в целях наибольшего воздействия на массы светотехники, может быть организовано только художниками»²⁹³.

Почти одновременно с этим Арватов в книге «Искусство и производство», вышедшей в 1926 году, ответил на поставленную ранее проблему «художника-конструктивиста», предложив модель образования, реорганизующую образовательную программу с целью подготовки художников-инженеров. Согласно разработанной в это время теории производственного искусства Арватова, художественная деятельность стала техносоциальной, когда искусство начало сотрудничать с инженерными науками в создании материальной культуры общества. Ибо перефункционационирование искусства основывалось не только на повышении научно-технического уровня художника, но и на включении искусства как преобразующей научно-технической силы в производственные отношения. Иными словами, процесс реорганизации общества сам по себе является художественным. Арватов описывает процесс подготовки художника-инженера, определяя его основные задачи: во-первых, организация быта, построение материальной жизни; во-вторых, художник-инженер должен найти новые формы для вещей в производстве, которые, в свою очередь, станут стимулом для производства, освобождая «технологическое развитие от власти архетипов», а значит, и массового производства. И третье – это реализация цепи передачи между производством и потреблением»²⁹⁴. Для этого Арватов считал необходимым преобразовать школы живописи и декоративного искусства в политехнические школы для подготовки инженеров и строителей, оснащенные всеми техническими новшествами, совершенными и научными методами организации труда и т.д., куда должен был бы поступать художник для обучения и переобучения инженерному делу. По мнению Арватова, социалистическое производство должно согласовать форму изделий с функционально полезной формой их потребления. Это задача производственного искусства, которую могут выполнить только «художники-

²⁹³ Там же.

²⁹⁴ Арватов Б. Искусство и производство: сборник статей. – С. 117–118.

инженеры», создающие одновременно форму «быта» и форму производимого продукта²⁹⁵.

Однако факт остается фактом: ВХУТЕМАС не достиг поставленных целей, как в плане подготовки художников-инженеров, так и в плане внедрения их в производство. Что касается педагогической стороны, то к этому времени упадок ВХУТЕМАСа в производственном искусстве из-за массового оттока студентов с прежних производственных факультетов стал неизбежным, а реформы высшего образования, связанные с индустриализацией и острой нехваткой промышленных специалистов в конце 1920-х годов, потребовали сокращения учебного цикла и преждевременной привязки обучения к потребностям конкретной отрасли. Студенты начинали обучение на главном факультете только на один год и со второго полугодия сразу же получали предварительную специализацию. С другой стороны, выпускные проекты студентов критиковали за то, что они были слишком оторваны от реальности: никто из выпускников не показал проекты металлических изделий, которые можно было бы воспроизвести и производить в больших масштабах. Стало ясно, что проекты студентов все еще технически не могут быть запущены в массовое производство, что привело к прямому противостоянию между школой и заводом. Ранее Брик и Арватов сошлись во мнении, что ценность художественных исследований – на фабрике, а не в мастерской или исследовательском центре. По словам Арватова, в 1923 году задача производственного искусства заключалась в создании лабораторий на заводах²⁹⁶. Более масштабная цель заключалась в том, чтобы превратить фабрику в центр исследований и источник универсального творчества, тем самым продвигая ее как место для будущих форм коллективной практики. Это объясняется тем, что только на стадии производства на фабрике искусство может обеспечить действительно фундаментальный сдвиг в отношениях производства и социальных отношениях искусства. Однако, хотя религиозно-ревностные формы, которые новые художники «принимали и преследовали», стали

²⁹⁵ Там же. С. 119.

²⁹⁶ Gough M. The Artist as Producer Russian Constructivism in Revolution. – 2005. – P. 177.

отличительной чертой конструктивизма после 1921 года, они «не имели ничего общего ни с промышленным производством, ни с попыткой вызвать культурное сознание»²⁹⁷. Противоречие «мастерские – завод» отражается и в выборе работы выпускников: из 20 выпускников Дерметфака часть стала директорами заводов, часть – инженерами и конструкторами; студенты, выполнившие наиболее творческий дипломный проект, стали преподавателями школы. Они учат теоретическим основам производственного искусства, но не имеют возможности в полной мере реализовать его на практике²⁹⁸.

Что касается производства, то с момента основания в 1920 году ВХУТЕМАС занимался и небольшими дизайнерскими задачами²⁹⁹. Например, текстиля и одежды – это направление считалось одним из немногих практических достижений авангарда того времени³⁰⁰. К сожалению, абстрактные геометрические узоры, разработанные Степановой, Поповой и другими преподавателями текстильного факультета ВХУТЕМАСа в начале двадцатых годов в ответ на революцию, вскоре были вытеснены стилем одежды Н.П. Ламановой, который был одновременно практичным и эстетичным. Функциональная одежда, созданная на основе композиционной концепции, противоречила ретроэстетике НЭПа и в большинстве случаев использовалась только в школах, коммуналках, театрах и т.д.³⁰¹ Кроме того, ситуация на Дерметфаке, который был основным производственным подразделением, также не внушала оптимизма. В 1926 году деревообделочный и металлообрабатывающий факультеты были объединены в Дерметфак (1926–1930). Каждое отделение имело по две кафедры: обработки дерева (заведующий Родер),

²⁹⁷ Barooshian V.D. Vkhutemas and Constructivism // *The Soviet and Post-Soviet Review*. – 1976. – № 3 (1). – P. 197–207.

²⁹⁸ Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 140–141.

²⁹⁹ Lodder C. *Russian Constructivism*. – Yale University Press, 1983. – P. 225.

³⁰⁰ Pu, A. Order, paradigm, and aesthetic politics: dress reform in the Soviet NEP period (1921-1928) / A. Pu, L. Zhang // *Voprosy Istorii*. – 2023. – No. 6-2. – P. 240-253.

³⁰¹ Новый быт // *Красная панорама*. – 1924. – № 23. – 14 с.

проектирования мебели и художественного оборудования помещений (Эль Лисицкий); обработки металла (С. Малишевский), художественного проектирования металлического оборудования и арматуры (А. Родченко). Несомненно, что студенты под руководством Лисицкого, Родченко и Татлина решали некоторые проблемы дизайна мебели, связанные с повседневной жизнью того времени. Но к моменту выпуска первого класса дипломированных художников-инженеров в 1928 году разделение культуры промышленного искусства и материального производства все еще существовало: «Исключительно «мебельный уклон студентов» ВХУТЕИНа свидетельствует о том, что Металлообрабатывающий факультет еще не развернул своей работы в должных масштабах. Они поняли, что художник-производственник в противоположность художнику-станковисту должен быть универсалистом, способным применить свои знания утилитарного оформления и конструирования к любой вещи общественного обихода»³⁰². Как утверждал выпускник ВХУТЕМАСа С.Я. Лучишкин (учившийся в 1919–1924 годах у А. Архипова, Л. Поповой, А. Экстер и Н. Удальцовой), студенты ВХУТЕМАСа «пытались развить и, главное, связать с нашим революционным сознанием, чтобы придать искусству значение активного борца в построении нового социального порядка, но практически такое искусство оказалось безнадежно беспомощным и неспособным решить наши главные задачи»³⁰³.

Как показывает история, реорганизация 1926–1927 годов стала началом конца ВХУТЕМАСа. Мастерские начали механически распадаться, когда ослабли основные отделы, связывающие все факультеты. Уже во второй половине 1920-х гг. практические возможности советской индустрии показали полную неспособность к широкомасштабной реализации принципов конструктивизма, что вынудило

³⁰² Московская выставка ВХУТЕИНа. – С. 8; Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. – М., 2003. – С. 140.

³⁰³ Лучишкин С. Я. очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. – М.: Советский художник, 1988. – 256 с.

многих художников этого направления уйти в сферу прикладного искусства, выполнения отдельных дизайнерских или архитектурных заказов или даже чисто проектных вариантов в так называемых «бумажном дизайне» и «бумажной архитектуре»³⁰⁴. К концу 1920-х годов факультеты все больше и больше становились похожими на самостоятельные учреждения. Наконец, осенью 1930 года ВХУТЕМАС перестал существовать как целостная организация, а производственные факультеты были реорганизованы в специализированные училища для подготовки инженеров, а не художников³⁰⁵.

³⁰⁴ Устюгова Е.Н. Русский авангард 1920-х гг.: два пути схождения жизни и искусства // *Tempus et Memoria*. – 2019. – Т. 14. – № 2/188. – С. 177–185.

³⁰⁵ В 1930 году ВХУТЕИН был расформирован, и на его базе создан ряд отдельных институтов: Московский архитектурный институт (МАРХИ), Московский государственный художественный институт (с 1948 – имени В.И. Сурикова) и Московский полиграфический институт (с 1949 – Московский государственный университет печати).

Выводы

В 1920-е годы производственное искусство как теория столкнулось со многими трудностями при переходе к практике. Это отражает тройное противоречие ВХУТЕМАСа, в итоге ставя ВХУТЕМАС в «смещенное слияние» между теорией и практикой. Такие ограничения, как наличие практических факторов, зависимость от элитарного статуса художника и вызов роли инженера, привели ВХУТЕМАС, руководствующийся своими теориями, к ситуации отстраненности и взаимодействия с обществом. Если сравнить программу тотального искусства, задуманную В. Лениным, с ситуацией во ВХУТЕМАСе, то можно увидеть, что первоначальное видение создания ВХУТЕМАСа свелось к устремленному в будущее тотальному искусству и утопии. Если изначальное видение создания ВХУТЕМАС сводилось к перспективной структуре тотального искусства и «утопических архетипов», то для ВХУТЕМАСа эти две стороны вполне обоснованно могут быть осмыслены как взаимомотивирующее единство: они – пути и задачи друг друга. Возможности этого «катализатора» энергии постоянно проверялись на прочность колоссальной энергией беспрецедентного социалистического строительства общества: с одной стороны, полярное напряжение противоречий внутри ВХУТЕМАСа пыталось подорвать реализацию тотального искусства; с другой стороны, тотальное искусство, как высшая идея, пыталось растворить препятствия, создаваемые этим напряжением. Предсказуемо, что, когда это напряжение достигло предела, ВХУТЕМАС также достиг своего перелома – распада.

ГЛАВА V. РАЗОЧАРОВАНИЕ В УТОПИИ РУССКОГО АВАНГАРДА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВХУТЕМАСА

Будучи одним из важнейших центров русского авангардного движения, ВХУТЕМАС представляет собой многоликий русский авангард, а его общая противоречивость и двойная политика отражают ограничения и дилеммы самого авангарда. В теоретических рамках тотального искусства ВХУТЕМАС устранил разрыв между искусством и системой через «производство», сделав тотальное видение будущего общества авангардом и большевиками возможным на практическом уровне. Однако неоднозначный подход ВХУТЕМАСа к производственному искусству означал конец истории русского авангарда как следствие его внутренней логики развития, проявившейся в страстном желании стать политической идеологией, в неспособности адаптироваться к реалиям мира, в блуждании между отстраненностью от общества и участием в нем, в парадоксах и особенностях авангарда, которые в итоге были вытеснены социалистическим реализмом.

5.1. Гетерогенность утопии: парадоксы и особенности авангарда

Основные противоречия, с которыми сталкиваются разные периоды ВХУТЕМАСа, в итоге сходятся во всеобъемлющем противоречии, которое представляет собой не что иное, как парадоксальное столкновение идеи и практики авангарда, проявляющееся в двух аспектах.

Первый – это парадокс между горячим желанием стать политической идеей и самоинституционализацией (деполитизацией). Изначально русский авангард пытался радикально порвать с прошлым с помощью новой художественной формы, стараясь возглавить поворот в политике и одновременно выйти на новый

авангардный путь. Для авангардистов большевики изначально были необходимым переходным этапом, силой, способной разрушить старый мир и с помощью государства создать новый; при этом первые большевики имели лишь смутное представление о том, как осуществить такое строительство, поскольку в то время марксистская теория еще не выработала конкретной методологии³⁰⁶. Единственное, что объединяло авангард и большевиков в то время, – это создание систематической идеи собственного описания мира в целом. Гройс интерпретирует это как желание авангарда использовать власть большевиков для реализации своего «далеко идущего художественного проекта». От построения Малевичем понятия превосходства как «квази-Бога», формирующего эстетическую утопию, указывающую на революцию и идеальное общество»³⁰⁷, до вступительной цитаты из «Коммунистического манифеста» в манифесте конструктивизма А. Гана³⁰⁸, призванного взять коммунизм в качестве основы конструктивизма и сделать последний политической идеей, что обеспечит легитимный теоретический путь для вмешательства в реальную жизнь. Парадоксально, но именно здесь русский авангард совершил ошибку – К. Маркс указывал на необходимость радикального разрыва с «традиционными идеями»³⁰⁹, и конструктивисты начали с идеи, а после небольшой паузы вернулись на формальный уровень. В конце концов, намерение авангардистов состояло в том, чтобы разрушить искусство как институцию, но в результате они сделали искусством собственную работу. Намерение

³⁰⁶ Groys B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde*. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P. 22.

³⁰⁷ 艾欣. 图像隐喻与“能指重叠”–俄罗斯先锋派艺术符号机制刍议. 艺术设计研究. 2021(04): 107-117. [Ай Синь. Метафора образа – размышления о символическом механизме русского авангардного искусства // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 107–117.]

³⁰⁸ Ган А. *Конструктивизм*. – Тверь: Тверское издательство, 1922. – С. 7–8.

³⁰⁹ Маркс К., Энгельс Ф. *Манифест Коммунистической партии*. – Пекин: Народное издательство, 2014. – 49 с.

революционизировать жизнь, вернув искусство в практику, привело к революции в искусстве³¹⁰.

Однако именно стремление авангарда стать политической идеей обрекало его на провал. Эта обреченность проявляется следующим образом: во-первых, неудача в исторической реальности, с которой сталкивался авангард, включая производительность, социальную среду и т.д., во-вторых, в непредсказуемости будущего. Потому что социальные решения, предложенные авангардом в качестве новой методологии, трансформировались в новые социально-политические условия³¹¹, которые нужно было анализировать и с которыми следовало бороться, то есть авангард, представляя новую методологию решения проблем, сам стал сомнительной «проблемой», стал тем, что Бадью называет «авангардом без авангарда»³¹².

Второй аспект – это несовместимость с реальным производством, вызванная самоинституционализацией. Отличие русского авангарда от других авангардов того времени состоит в том, что он не решил порвать с недавним прошлым и затем восстановить контакт с древней традицией, а впал в другую крайность, не оставив места для дискуссий. Вызвав разрыв в истории искусства, он также постепенно вызвал недовольство каждой стороны во все более напряженной ситуации³¹³. Эволюция и дифференциация внутри ВХУТЕМАСа во многом обусловлены дебатами и практикой, связанной с производственным искусством. На самом деле это предпосылка и основа для участия ВХУТЕМАСа и авангарда в общем художественном построении советского социализма как художественных субъектов.

³¹⁰ 彼得·比格尔. 先锋派理论. 高建平译. 北京: 商务印书馆, 2000. 第 148 页. [Бигель П. Теория авангарда / перевод Гао Цзяньпина. – Пекин: Коммерческая пресса, 2000. – С.148.]

³¹¹ 周诗岩, 王家浩. 包豪斯悖论. 武汉: 华中科技大学出版社, 2019 年, 第 51 页. [Чжоу Шиянь, Ван Цзяхао. Парадокс Баухауса. – Ухань: Издательство Хуачжунского университета науки и технологий, 2019. – С. 51.]

³¹² Badiou A. Third Sketch of a Manifesto of Affirmationist Art. – Polemics, Verso, 2011. – P. 137.

³¹³ 周诗岩, 王家浩. 包豪斯悖论. 武汉: 华中科技大学出版社, 2019 年, 第 56 页. [Чжоу Шиянь, Ван Цзяхао. Парадокс Баухауса. – Ухань: Издательство Хуачжунского университета науки и технологий, 2019. – С. 56.]

Однако производственное искусство на практике слишком идеалистично и имеет тенденцию быть догматичным по концепции, что затрудняет удовлетворение потребностей общественного производства и строительства. В такого рода самораздирании и выдергивании оно, наконец, стало неотъемлемым симптомом авангарда, диагностированного Бенъямином: форма отделена от содержания³¹⁴. Такая несовместимость, естественно, оказалась неуместной в общем социальном порядке, который позже сделал упор на коллективность. На первый взгляд, такие взаимосвязанные и пересекающиеся отношения действительно порождали в 1930-е годы, после распада ВХУТЕМАСа, интуитивное непонимание того, что с авангардом, чья миссия заключалась в переделке мира, окончательно покончил набирающий силу политический дискурс и что между ними произошел решительный разрыв. Однако также очевидно, что существует слепота и пароксиализм, которые отрывают авангард от исторической реальности.

³¹⁴ 王涌. 现代性,先锋派与大众文化——由本雅明引发的思考. 文艺理论研究, 2013, 33(06): 164~170. [Ван Юн. Современность, авангард и популярная культура. Мышление, вдохновленное исследованиями Бенджамина в области литературы и теории искусства. – 2013. – № 33 (6). – Р. 164–170.]

5.2. Социальное видение тотального искусства

Б. Гройс попытался преодолеть этот разрыв через конструирование тотального искусства, логически реконструируя антитетическую и объединяющую связь между ними. Для Гройса идеал производственного искусства, разработанный Арватовым, сместился от универсального космического измерения, характерного для предыдущего авангарда, представленного Малевичем и Хлебниковым, к тотальной социальной реальности, контролируемой конкретными политическими силами³¹⁵. То есть с этого момента тотальное искусство, которое авангард ставил перед собой после революции, стало приобретать четкие очертания и направление благодаря производственному искусству как срединной теории и конструктивизму как конкретному средству практики, и эта цель почти полностью совпала с задачей реальной политики. Хотя последствия этого в значительной степени привели к тому, что авангард впоследствии должен был принять руководство реальной политики и даже в конечном итоге подчиниться ее задачам, цель построить для себя тотальное искусство, параллельное реальной политике, через производственное искусство была результатом сочетания давней готовности и текущей ситуации русского авангарда со времен Кандинского и Малевича³¹⁶, и, как Брик прокомментировал эту коммунистическую борьбу, она «была также делом всех художников, которые

³¹⁵ Groys B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde*. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P. 25–27.

³¹⁶ Арватов далее развивает теорию продуктивизма, которая в целом по-прежнему ориентируется на художественную дисциплину и остается на уровне материальной культуры. Он считает, что современный продуктивизм должен не только взять на себя задачу организации и построения повседневной жизни, но и расширить уровень пролетарского культурного строительства. Таким образом, почти все социальные элементы (искусство, личность, производство, строительство жизни, политическая реальность и даже пролетарская идеология) соединяются, и, наконец, создается новая и законченная система пролетарского искусства. См.: Арватов Б. *Искусство и производство: сборник статей*. – М.: Пролеткульт, 1926. — 132 с.

осознавали дальнейший путь развития искусства и культуры»³¹⁷. И действительно, по мере углубления революционного процесса язык авангарда становился все более «коммунистическим», все больше художников-авангардистов обращались к большевикам как к единственной силе, способной достичь общей цели³¹⁸.

Кроме того, переход от авангарда к социалистической реалистической эстетике имеет антитетическую преемственность в теоретических рамках искусства в целом. По мнению Гройса, основные различия между социалистическим реализмом и авангардом заключаются в отношении к традиционной культуре, роли отражения реальности в ее формировании и «новом человеке»³¹⁹. Именно с этих трех точек зрения Гройс подчеркивает преемственность, присущую авангарду и социалистическому реализму.

Для авангарда принятие эстетической парадигмы социалистического реализма было компромиссом и в то же время может рассматриваться как продолжение его собственных внутренних обоснований. Общая цель русского авангарда заключалась в полном разрыве с прошлым через технику «делания странного». С одной стороны, они стремились разрушить святость произведений прошлого, с другой – уничтожить границы между искусством и повседневностью, эстетизировать повседневность, чтобы отличаться от старого мира прошлого. Одним словом, художники-авангардисты хотели и должны были начать с нуля, потому что перед ними стояла проблема исторической преемственности, скрытой в старых традициях, и в случае с социалистическим реализмом авангард уже совершил такой прорыв³²⁰.

Что касается нового человека, то социалистический реализм, более того, «воплотил в жизнь почти все основополагающие лозунги авангарда». Он объединил художников, стер границы между искусством и политическими

³¹⁷ Брик О. Се человек // Огонек. – 1923. – № 19. – С. 11–12.

³¹⁸ Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P. 25.

³¹⁹ Там же. P. 37.

³²⁰ He Y. Boris Groys and the total art of Stalinism // Thesis Eleven. – 2019. – № 152 (1). – P. 38–51.

решениями и создал единый, легко реализуемый стиль, который освободил художника от требований потребительства, личного вкуса и оригинальности, чтобы стать частью общего стремления народа не просто отразить реальность, но создать новую и лучшую реальность³²¹, ³²². По мнению Гройса, будь то супрематизм, конструктивизм или социалистический реализм, субстрат этих искусств был отнесен к запланированной совокупности. И только в Советском Союзе того времени могло родиться такое искусство. Только такое искусство можно было назвать «искусством масс» или «искусством пролетариата»³²³. По мнению автора данной работы, эта «новая и лучшая реальность» и есть то, что Гройс понимает как коммунизм в художественном измерении: «Маркс и Энгельс не рассматривали художника как простого оформителя и политического пропагандиста в социалистическом обществе. Напротив, они ожидали, что искусство будет стремлением к красоте, но подчеркивали производство красоты, а не ее потребление и созерцание. В коммунистическом обществе все люди могут быть художниками, если они этого хотят, и все они могут создавать искусство непрофессионально, если у них есть свободное время»³²⁴. Таким образом, с точки зрения социалистического реализма, авангард не был устранен как полная противоположность. Напротив, «политическое руководство ответило на философские и художественные требования политической власти, чтобы на

³²¹ Loffe D., White F.H. The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. – 2012. – P. 262.

³²² Трансформация функциональной системы ВХУТЕМАС от «массового образования» к «воспитанию масс» подтверждает этот процесс непрерывного противостояния. 参见浦安原,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. [См.: Пу Аньюань, Чжан Лэй. Парадокс ВХУТЕМАС: национальная идентичность и функциональная реконструкция конструктивизма // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – P. 70–78.]

³²³ 董金平. 总体矛盾与社会的语言学化—鲍里斯·格罗伊斯的共产主义理念. 黑龙江社会科学, 2016(05): 9–14. [Дун Цзиньпин. Всеобщее противоречие и лингвистизация общества. Коммунистическая идея Бориса Гройса // Хэйлунцзянские социальные науки. – 2016. – № 5. – С. 9–14.]

³²⁴ Groys B. In the flow. – London; New York: Verso, 2016. – P. 93.

практике реализовать свой проект – переделать мир, присвоив философские и эстетические проекты»³²⁵.

5.3. После утопии

С другой стороны, мы продолжаем отмечать опасность эстетизированного прочтения Гройсом сталинизма при рассмотрении авангарда, социалистического реализма и постсталинского советского искусства как единого целого. Это одна из многих острых проблем, с которыми столкнулся его труд «Gesamtkunstwerk Сталин» после публикации в 1992 году.

В послесловии к переизданию, вышедшему в 2011 году, Гройс начинает с повторения цели книги: что случилось с программой построения совершенно нового общества, провозглашенной Октябрьской революцией и реализованной советским режимом?³²⁶ Его отправной точкой является историческая особенность этого советского эксперимента «искусственной социальной инженерии» в «диахронической» и «синхронной» социологии, что является главным отличием советской программы от других революционных или контрреволюционных программ в истории человечества. Теоретической основой этой масштабной программы стал марксистский тезис о разрыве человечества с природой и, соответственно, превращении ранее рассеянных, пассивных и застойных людей в пластичных, гибких индивидов, занимающих разные позиции в строительстве социализма, но объединенных одной целью. Это связано с тем, что в гегелевской традиции советская идеология понимала самого человека как чистый потенциал, текучее небытие, которое существует только тогда, когда на него возлагаются определенные функции в процессе строительства социалистической жизни.

³²⁵ Loffe D., White F.H. The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. – 2012. – P. 266.

³²⁶ Groys B. The total art of Stalinism: Avant-Garde, aesthetic dictatorship, and beyond. – Verso Books, 2011. – P. 118.

По Гройсу, наряду с крепнущим дискурсом авангарда начала XX века, советский политический проект можно рассматривать и как художественный проект. «Как определить соотношение между своей художественной практикой и художественной традицией?»³²⁷ Гройс, ставя вопрос, который всегда стоял перед всеми художниками во все времена, таким образом сопоставлял политическую программу Советского Союза с художественной программой. По мнению Гройса, современное искусство пытается порвать с традициями прошлого, чтобы предстать как инициатор «нового», однако ему не удалось избежать судьбы быть «историзированным». Причина в том, что современное искусство пытается отвергнуть традицию, но всегда опирается на нее, и именно традиция прошлого составляет его существование. Более того, искусство не осознает, что отказ от традиции – это всего лишь очередное повторение истории – «новое начало похоже на повторение предыдущего нового начала»³²⁸. «История отказа от прошлого»³²⁹ составляет историю искусства, в том числе современного, и в этом «вся трудность и парадокс современного искусства»³³⁰, как это было и с коммунистической программой в Советском Союзе.

На фоне как интернациональной культуры, так и национализма в XX веке русский авангард занял самую бескомпромиссную позицию. Помимо отказа от традиций, художники полностью ниспровергли язык искусства и «построили свое искусство на небытии». «Русский авангард не хотел подчинять свою художественную практику эстетическому суждению публики, но хотел, чтобы публика принимала его эстетическое суждение»³³¹. Иными словами, художникам-авангардистам были важны не симпатии и антипатии публики, а то, как научить публику ценить хорошее искусство, то есть авангардное. Ядром искусства «пионеров» была идеология, а их конечной целью – создание нового человека,

³²⁷ Там же. Р. 120.

³²⁸ Там же.

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же.

³³¹ Там же. Р. 120–121.

нового общества и образа жизни. Тем самым художники-авангардисты надеялись изменить судьбу русского народа и мира в целом. Именно здесь Гройс устанавливает связь между авангардным искусством и сталинским социалистическим реализмом. Последний не стремился к признанию массами, ему нужно было лишь найти аудиторию, которой он нравился, что совпадало со стратегией авангарда.

Следует признать, что это обобщение между авангардом и сталинским соцреализмом можно легко истолковать, с одной стороны, как нападки на авангард, а с другой – как опасность попытки прославить сталинизм. В послесловии к новому изданию 2010 года Гройс признает, что его взгляды были подвергнуты критике со стороны ряда читателей, но в то же время подчеркивает, что в центре внимания книги находится не столько сравнение произведений русского авангарда и социалистического реализма, «сколько их соответствующие политические стратегии»³³². По мнению Гройса, эти критики на самом деле больше сосредоточились на формах языка, используемых авангардом и социалистическим реализмом, и их соответствующих художественных стилях, но «не поняли конкретного политического проекта»³³³. Наиболее очевидный стратегический конфликт между русским авангардом и социалистическим реализмом выражается в легитимности присвоения искусства их представителями, что является общей чертой всей истории искусства XX века. По мнению автора, такое прочтение глубинного смысла текста – не столько результат неспособности критиков сопереживать авторам, сколько естественное неприятие переплетения искусства и политики, следующее за прежним инстинктивным стремлением отделить их друг от друга. И здесь видение Гройса уникально. По его мнению, именно одинаковая политическая стратегия авангарда и сталинского социалистического реализма, общие стремление к «власти» и видение великого проекта будущего стали причиной того, что они переплелись и приняли друг друга. Таким образом,

³³² Там же. Р. 122.

³³³ Там же.

художественные достижения авангарда связаны с этой высокой интеллектуальной миссией, в которой «коварство» неотделимо от «любви», а «свобода» от «лицедейства». Только научившись понимать эту «темную сторону искусства», мы приближаемся к осознанию той уникальной роли, которую довелось сыграть авангарду в истории культуры³³⁴.

Более того, отвечая на обвинения в «попытке обелить сталинизм», Гройс в книге не слишком отклоняется в сторону истории. Это вполне объяснимо. Во-первых, будучи в первую очередь теоретиком искусства, он написал книгу с намерением преодолеть разрыв между Востоком и Западом, обусловленный идеологическими различиями, и с надеждой создать основу для развития межкультурного художественного обмена. Во-вторых, на протяжении текста Гройс сосредоточен на деконструкции внутренней логики и текстов авангарда, поэтому, хотя книга и называется «Gesamtkunstwerk Сталин» («Тотальное искусство сталинизма»), Гройс не указывает, что тотальное искусство сталинизма – коммунизм – это не то же самое, что тотальное искусство сталинизма, а то, как в конечном итоге станет выглядеть будущее общество коммунизма в политическом смысле – вплоть до публикации книги *In the flow* («В потоке») в 2016 году, в которой Гройс продолжил трактовать коммунизм в терминах искусства.

По мнению автора диссертации, общая теоретическая схема искусства Гройса может рассматриваться скорее как нарративная стратегия, которая помогает нам «переосмыслить» искусство с другой точки зрения. Прежде всего, когда Гройс говорит о политике, власти и идеологии, он пытается прояснить их отношения с искусством и реконструировать его историю максимально объективно, и только установление позиции субъекта искусства, а не самонадеянность может быть позитивным вкладом в написание истории искусства. Однако, поскольку искусство само по себе открыто, нейтрально и многомерно, его нельзя свести к какому-то одному «ядру» или «сущности». Неопределенность «искусства» и его постоянное пересечение с «политическими», «философскими» и «литературными»

³³⁴ Рыков, А. Политика авангарда / А. Рыков. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 104.

дискурсами – это не изобретение авангарда. Эта «диффузия» – особая характеристика искусства, возможно, единственная его визуальная характеристика. Таким образом, Гройс также признает, что искусство любой эпохи не может быть оторвано от контекста исторической реальности. Он напоминает, что, какова бы ни была наша субъективная позиция, мы не можем выйти за пределы утопии раз и навсегда, а способны лишь стремиться вырваться на короткое время в экзистенциальную ситуацию, которая одновременно является другом и врагом Другого. Мы находимся в историческом настоящем и всегда находимся в истории. Это составляет суть теоретической схемы тотального искусства Гройса: попытка выразить постоянно переплетающиеся коннотации политической эстетики и эстетической политики³³⁵.

³³⁵ 张侃侃. 史达林主义总体艺术: 先锋派、美学专制及其他. 艺术档案网站 URL: <https://artda.cn/yishusichao-c-9821.html> (дата обращения: 22.01.2022). [Чжан Канькань. Сталинское тотальное искусство: авангард, эстетический деспотизм и другие // Веб-сайт художественного архива.]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конец русского авангарда был неизбежным результатом его внутренней логики развития, прослеживаемой во всем процессе развития ВХУТЕМАСа. С одной стороны, через «производство» ВХУТЕМАС ликвидировал разрыв между искусством и системой и сделал возможным общее видение будущего общества авангардом и большевиками на практическом уровне. Именно через производственное искусство Б. Гройс установил связь между авангардом и социалистическим реализмом и тем самым завершил начальное построение общей теоретической основы искусства. С другой стороны, хотя ВХУТЕМАС и был организован на основе новых методов и принципов решения проблем искусства, он не смог сразу разработать новые формы выражения. Это привело к диалектической борьбе между оппозицией и единством внутри старой и новой художественными школами в первые годы после революции³³⁶. Словом, противоречие между идеей и практикой производственного искусства в сочетании с абстрагированием от традиций привело к тому, что ВХУТЕМАС блуждал между отстраненностью от общества и участием в нем. В итоге последний всплеск русского авангарда обернулся «романтическим» самозатуханием³³⁷.

Кроме того, суть проблемы заключается в социальной и общественной природе искусства, обусловленной производственным искусством, то есть заменой эстетической самодисциплины искусства ради искусства социальной интервенцией искусства. В понимании Бенямина, это «демократизация» и «секуляризация» искусства. Как он подчеркивает в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости», «искусство – это не только социальное

³³⁶ Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.

³³⁷ 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.]

вмешательство, но и эстетическая самодисциплина ради искусства»; «с древнейших времен одной из важнейших задач искусства было стремление к неполному удовлетворению проблем современности»³³⁸, то есть способность искусства открывать, ставить, решать проблемы общества, делать видимым то, что не было видно, мыслить то, что не стало предметом мысли. Таким образом, авангард был «подвешен» между искусством и политикой, трудом и творчеством, коллективным и индивидуальным, мастерской и фабрикой, производением искусства и повседневным объектом, от онтологии к эпистемологии и от эпистемологии к методологии и стал «полифонией» этой грандиозной революции. Он создал дискурсивное пространство для дискуссий, значительно расширил измерение искусства и беспрецедентно увеличил социальное участие искусства. В то же время состояние «подвешенности» – именно то, о чем писал Теодор Адорно, рассуждая о взаимоотношениях искусства и общества: «Неразрешенные антагонизмы реальности часто вновь появляются в искусстве как внутренние проблемы художественной формы». Именно в этом контексте, а не заведомо наполненном объективными законами или социальным содержанием искусство и общество образуют подлинно критические отношения³³⁹. Являясь неотъемлемой частью истории мирового искусства XX века, русский авангард объединил ресурсы, знания и технологии разных социальных групп в собственное ядро. Полное осознание элитарности, популярности и гетерогенности, воплощенных в художественных стилях этого периода, не только поможет нам переосмыслить социалистическую художественную культуру новой Советской России, но и заставит задуматься о доминирующих западных нарративах о социалистических художественных стилях, сложившихся после 1950-х годов. Наше исследование, показывает, что в вертикальной и горизонтальной перспективе формирование

³³⁸ 瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品. 王才勇译, 北京: 中国城市出版社, 2002 年, 第 57-58 页. [Бенджамин У. Произведения искусства в эпоху механического воспроизводства / перевод Ван Цай Юна, Пекин. – China City Press, 2002. – С. 57–58.]

³³⁹ Adorno T. Aesthetic Theory / Robert Hullot-Kentor (translator). – Minneapolis: University of Minnestota Press, 1997. – P. 4–5.

общего облика пролетарского искусства происходило не под однонаправленным влиянием политического дискурса, представленного государством, а в результате столкновения и слияния разнородных элементов различных групп и классов, которые были представлены в более широком контексте социалистической культуры.

В результате проведенного исследования сделаны следующие выводы:

1. В целом послереволюционная политика большевиков в области искусства и культуры оставалась гибкой по сравнению с отказом идти по пути компромисса в политической сфере. Это объясняется, с одной стороны, Гражданской войной и внешним вмешательством, а с другой – желанием Ленина дождаться естественного формирования новой культуры и делегировать руководство профессионалам (художникам). При этом государство не слишком вмешивалось в сам творческий процесс, чем и объясняется разнообразие художественных форм и методов в первый послереволюционный период.

2. Сама революция выдвинула ряд новых требований к русскому искусству. Во-первых, искусство должно быть демократичным и эгалитарным, предоставляя каждому доступ к искусству и возможность наслаждаться им. Во-вторых, практичным и социальным: художники должны были сочетать искусство с промышленным производством и использовать художественные формы для решения практических задач и содействия развитию общества. В ответ на это русский авангард как прогрессивное идеологическое движение ставил перед собой задачу преобразования советской культуры и создания новых форм искусства, а художники-авангардисты активно искали новые формы и языковые средства для отражения духа времени и идей социалистического строя.

3. Вряд ли можно сказать, что поворот к производству был пассивным подчинением, полностью отвечающим сложившейся ситуации. Если взглянуть на него в более широком пространственно-временном измерении, то этот поворот можно рассматривать и как результат воли некоторых художников. В отличие от

теорий мастерства Джона Рёскина и Уильяма Морриса, русское производственное искусство опиралось на идею трудящихся масс, промышленного машинного производства и научной организации труда (НОТ). Его задача, таким образом, состояла в том, чтобы возвысить трудовой процесс до уровня творчества и вернуть искусство в общественное производство при капитализме с соответствующим разделением эмоционального и трудового типов. Эти преобразования не только обеспечили выживание и статус Академии художеств, но и способствовали развитию теории и практики производственного искусства, открыв новые пути для художественного образования и творчества в СССР.

4. Авангард через теорию производственного искусства и производственные практики ВХУТЕМАСа ликвидировал разрыв между искусством и системой и сделал возможным на практическом уровне общее послереволюционное видение авангарда и большевиками будущего общества. В теоретических рамках тотального искусства» «производство стало общим знаменателем, отражающим видение будущего и настоящего страны и социума.

Цель тотального искусства, которую авангард ставил перед собой после революции – благодаря производственному искусству как средней теории и конструктивизму как конкретному средству производства, – стала приобретать четкие очертания и направление, а ВХУТЕМАС, как основной предмет практики производственного искусства, естественно вошел в рамки тотального искусства СССР.

5. На фоне социальной реальности того времени именно в 1920–1930-е годы – период упадка авангарда – ВХУТЕМАС приобретает важную роль первопроходца и преемника.

(1) Как пионер в образовании, композиционное учение ВХУТЕМАСа развивалось и переосмысливалось как внутри, так и вовне, оказывая влияние на практику и структуру дизайнерского образования в Баухаусе и создавая теоретическую и стилистическую основу для формирования модернистского дизайна. Как школа, ВХУТЕМАС, вследствие радикального поиска

профессиональных рамок для современного дизайна, завершил раннее интеллектуальное строительство СССР и способствовал его успеху на протяжении последующих более чем 60 лет. Хотя сегодня эти базовые педагогические модели хорошо знакомы, в то время они были двойным вызовом доминирующему социальному дискурсу и исторической инерции, существующей в обществе.

(2) Будучи экспериментатором, нарушителем объективных правил, ВХУТЕМАС остро ощущал возможности времени среди хаоса нарождающегося индустриальным обществом, и смело предпринимал новаторские попытки: функциональные и символические порядки устанавливались средствами искусства, а конструктивизм стал политическим инструментом создания новых форм производства. Эстетическая парадигма функционализма выступала фактическим посредником между политическими идеями и производственными отношениями, подпитывая развитие промышленности и экономики, служа гарантией производственной системы, структурировавшей советское общество.

(3) Большая ценность ВХУТЕМАСа как экспериментального прототипа коммунистического государственного аппарата заключалась в том, что он одновременно ставил ряд проблем, которые общество должно было решить или с которыми столкнется в будущем, и предоставлял пространство для обсуждения и изучения благодаря непринужденной атмосфере, царившей в раннем ВХУТЕМАСе, где «технология» — приоритет, а «художество» — методология. Самое примечательное во ВХУТЕМАСе то, что он позволял людям действовать сообща, тем самым способствуя реализации социальных идеалов.

6. Пересекающиеся идентичности ВХУТЕМАС тесно связаны с функциональным переосмыслением стиля конструктивизма, отражающим совпадение или смежность функций искусства и политики. Во-первых, как новая система, дискурсивная функция конструктивизма была преобразована в государственный инструмент общего планирования посредством его идеологической гибридизации и получила легитимную идентичность с институционализированными функциями в контексте новой экономической

политики Советского Союза. Во-вторых, ВХУТЕМАС участвовал в реконструкции принципов национальной жизни посредством институционализированного целого конструктивизма, и это пересечение сфер позволило ВХУТЕМАС выступать в качестве образовательной и институциональной платформы одновременно, что привело к переплетению современности, институциональности и трансформативности. Наконец, в переплетении изоморфизма «производственное искусство – институциональная реконструкция» и «конструктивизм – ВХУТЕМАС» ВХУТЕМАС выполняет роль фасилитатора производства и строительства, а также функцию образовательной платформы. Он завершил функциональный реинжиниринг от продвижения производства (производственный инструмент) к продвижению жизнестроения (институциональный инструмент).

7. В то же время производственное искусство столкнулось с массой трудностей в процессе трансформации своей теории в практику в 1920-е годы, что отразило тройственные противоречия ВХУТЕМАСа, существовавшие почти одновременно на протяжении всей его жизни, и в итоге поставило его в центр «несовпадающего синтеза» теории и практики. Такие ограничения, как наличие практических факторов, зависимость от элитарного статуса художника и вызов роли инженера, привели к тому, что теоретически ориентированный ВХУТЕМАС оказался между отстраненностью от общества и взаимодействием с ним. С одной стороны, полярное напряжение противоречий внутри ВХУТЕМАСа пытается подорвать реализацию тотального искусства, с другой – тотальное искусство, как высшая концепция, пытается растворить препятствия, создаваемые этим напряжением. В результате ВХУТЕМАС достигает предела этого напряжения и, что предсказуемо, достигает собственной критической точки – распада.

8. ВХУТЕМАС как один из важнейших центров русского авангардного движения представляет его многогранность, а общая противоречивость и двойная политика отражают ограниченность и трудности авангарда. В теоретических рамках тотального искусства ВХУТЕМАС устранил разрыв между искусством и системой через «производство», сделав тотальное видение будущего общества

авангардом и большевиками возможным на практическом уровне. Однако неоднозначный подход ВХУТЕМАСа к производственному искусству означал конец истории русского авангарда как следствие его внутренней логики развития, проявившейся в стремлении стать политической идеологией и неспособности адаптироваться к реалиям мира, что привело его к колебаниям между отстраненностью и взаимодействием с обществом, что в свою очередь вылилось в собственные парадоксы и особенности авангарда, вытесненные в конечном итоге социалистическим реализмом. Основные противоречия, с которыми сталкивался ВХУТЕМАС в каждый период, в итоге сходятся в общее противоречие, которое представляет собой парадоксальное столкновение идей и практик авангарда, проявляющееся в двух направлениях. Первое – парадокс горячего стремления стать политической идеей и самоинституционализации (деполитизации). Второй – дезадаптация к реальности производства, возникающая в результате самоинституционализации.

9. Отличие русского авангарда от других авангардов того же периода (например, Баухауса) в том, что он не восстановил связь с древней традицией, порвав с недавним прошлым, а впал в другую крайность. Ситуация становилась все более напряженной, и это вызывало недовольство со всех сторон. Эволюция и дифференциация внутри ВХУТЕМАСа в значительной степени были результатом дискуссий и практики производственного искусства, которое фактически стало предпосылкой и основой для участия ВХУТЕМАСа и авангарда в общем строительстве искусства советского социализма как субъектов искусства. Однако производственное искусство было слишком идеалистичным на практике и чрезмерно догматичным в концепции, чтобы соответствовать потребностям общественного производства. В этом саморазрыве и вытягивании оно в конце концов превратилось в то, что Бенъямин диагностировал как неотъемлемую черту авангарда: форма отклонилась от содержания. Такая неадаптированность, естественно, казалась неуместной в общем социальном порядке, который впоследствии подчеркнул коллективность.

10. На методологическом уровне в 1920-е годы русский литературный мир был «партийным» и быстро менялся. Перед лицом авангарда, стремившегося объединить архитектуру, изобразительное искусство, музыку, литературу, театр и многие другие области, как понять и проанализировать эту, казалось бы, сложную и безграничную сложность – первый вопрос, который встает перед нами³⁴⁰. Тотальное искусство Б. Гройса представляет собой весьма амбициозную теоретическую схему. Начиная с первой фазы «социалистического реализма», второй фазы логики равной эстетической силы и заканчивая современными носителями визуальной культуры, включающими национальную идентичность, литературное пространство, политические права и т.д., Гройс придал новый облик истории советского искусства. Он открывает нам новую перспективу, она также имеет определенный параллакс, то есть слепое пятно в поле зрения, вызванное слишком обширными рамками. В результате между теорией тотального искусства и историей дизайна, связанной с предметами, людьми и повседневной жизнью, остается значительное расстояние. В нашей работе предлагается связать вертикальное и горизонтальное измерения производственного искусства, которое родилось в России, как «конкретный метод» и способ увидеть эндогенный путь русского авангарда, чтобы рассмотреть, как художественные стили участвовали в формировании пролетарских художественных стилей на разных уровнях. В перспективе такой взгляд на срединную теорию помогает наблюдать глубокое взаимодействие между различными силами и факторами, сохраняя при этом достаточную дистанцию и бдительность по отношению к прежнему целенаправленному взгляду на историю и «историческому детерминизму». При этом затушеванное тождество социальных сил и их ограничения не только существуют как политические противоположности, но имеют собственные характеристики. В этом смысле производственное искусство как промежуточная

³⁴⁰ 罗佳洋. ВХУТЕМАС 百年 | 俄文研究文献见闻记. “院外”微信公众号, 2021 年 5 月 24 日. [Jo Цзян. Сто лет ВХУТЕМАС. Российские исследовательские документы] // Публичный аккаунт WeChat «Extitute». – 24.05.2021.]

теория помогает осознать, что за поисками социалистического пролетарского стиля искусства стоят требования и намерения на всех уровнях и направлениях, в особенности со стороны самой группы, которая не может быть охвачена волей государства, еще не полностью консолидирована и переговоры которой с государством постоянно переопределяли смысл и практику пролетарского искусства.

Настоящее исследование посвящено переосмыслению противоречий, возникших внутри ВХУТЕМАСа, первой русской школы искусства XX века, и вызванной ими дискуссии об авангарде. Однако объем работы не позволяет глубоко обсудить и расширить каждый пункт текста, например, осветить конкретные дискуссии, связанные с производственным искусством 1920-х годов; противоречия внутри ВХУТЕМАСа (существование групп рационалистов, «чистовиков» и «прикладников»); влияние ВХУТЕМАСа на Баухаус и т.д. Эти вопросы еще предстоит исследовать. Автор затронул лишь некоторые аспекты производственного искусства в качестве основной темы и надеется использовать это как основу для напоминания читателю о том, что вклад советского дизайна в современное искусство и дизайн в прошлом часто недооценивался или даже игнорировался, а его теоретическая ценность и историческое значение долгое время оставались неизвестными академическому сообществу. Сегодня, когда Баухаус стал духовным символом, цель перестройки отношений между русским авангардом и Баухаусом состоит уже не только в том, чтобы сосредоточиться на истории современного дизайна как такового, но и в том, чтобы попытаться реорганизовать путь модернизма и открыть другой способ распознавания системы современного дизайна, который до сих пор в основном находится в дискурсе западноцентризма и капитализма. ВХУТЕМАС может предоставить нам совершенно новый способ переосмысления понятия «модернизм», чтобы изменить

идентичность дизайна и вернуть историческую ответственность модернизма, который является «искусством для людей и искусством для общества». ВХУТЕМАС может предоставить нам новую исследовательскую перспективу и теоретический подход к повторному обсуждению модернизма сегодня.

Как размышление, понимание советского новаторского искусства 1920-х годов подразумевает переосмысление и открытие заново социалистической культуры. В диахроническом аспекте, как гетеротопическое бытие, ВХУТЕМАС, более чем его европейские аналоги того же периода, воплощал общее видение будущего и современности, представляемое страной и даже всем обществом. Источник этого стремления четко заложен в логике дихотомии «авангард – социалистический реализм»: и та, и другая сторона пытается построить смысловое ядро в процессе противоречия, и именно в построении и повторении противоречия проявляется потенциал искусства по преобразованию общества. Высказывание Б. Гройса о том, что «каждый может быть художником», прямо указывает на авангардные идеологические корни сегодняшнего социального дизайна³⁴¹. И именно это пытался сделать столетие назад ВХУТЕМАС, как новаторская школа футуристического дизайна, в короткой, но интенсивной попытке отразить «общество завтрашнего дня». Пересмотр истории подразумевает не обеднение «исторического детерминизма», а использование «историчности» в качестве движущей и критической диалектики – возвращение не истории к возможности, а возможности к истории, что дает новые альтернативы. История должна не основываться на идеологии, направленной на материализацию руководящей идеи, а вести нас к проблемам, которые существуют при написании истории, освещая невидимое, непредсказуемое и невообразимое в разрывах, пробелах и парадоксах³⁴². Как ответ на «построение неявного идеологического критического дискурса»,

³⁴¹ Эта точка зрения основана на личном общении с профессором Чжан Лэй из Колледжа дизайна и инноваций Университета Тунцзи. Я хотел бы выразить ему свою благодарность за советы.

³⁴² 潘靖之.“另类”书写：关于展览“形式悖论”与“策展性”的实例探讨.艺术评论,2023,(09):118-130. [Пань Цзинчжи. «Альтернативное» письмо: пример «формального парадокса» и «кураторской» дискуссии на выставках // Art Review. – 2023. – № 9. – СС. 118–130.]

несмотря на потенциальную опасность эстетизации Сталина и сталинизма³⁴³, теория Бориса Гройса о тотальном искусстве может быть использована для интерпретации современной ситуации на основе политического и культурного конфликта, колониализма, рабства, холодной войны и войн XX века.

³⁴³ He Y. Boris Groys and the total art of Stalinism // Thesis Eleven. – 2019. – № 152 (1). – P. 38–51.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова, А. Наследие Вхутемаса / А. Абрамова // Декоративное искусство СССР. – 1964. – № 4. – С. 8–12.
2. Авраамов, А. Научная организация художественного материала / А. Авраамов // Советское искусство. – 1928. – № 4. – С. 34.
3. Адамов, О.И. ВХУТЕМАС: традиция – начинать построение мира «с нуля» / О.И. Адамов // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 4–9.
4. Адамов, О.И. Приращение дела ВХУТЕМАС / О.И. Адамов // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 4–7.
5. Адамов, О.И. Смысловые единицы в пространственных построениях Велимира Хлебникова, Владимира Татлина и Ильи Голосова / О.И. Адамов // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 48–53.
6. Андреева, В.А. Деятельность художника книги и педагога В.А. Фаворского. 1920–1930 гг. / В.А. Андреева // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2021. – С. 11–16.
7. Арватов Б. Искусство и производство: сборник статей. – М.: Пролеткульт, 1926. — 132 с.
8. Арватов, Б. Изобразительное искусство / Б. Арватов // Печать и революция. – 1922. – № 7. – С. 146.
9. Арватов, Б. Искусство и классы / Б. Арватов. – М.; Пг., 1923. – С. 87.
10. Арватов, Б. Искусство и организация быта / Б. Арватов // Печать и революция. – 1926. – № 4. – С. 83–89.
11. Арватов, Б. О реорганизации художественных факультетов Вхутемаса / Б. Арватов // Жизнь искусства. – 1926. – № 29.
12. Арватов, Б. Овеществленная утопия / Б. Арватов // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 61–64.
13. Арватов, Б. Утопия или наука? / Б. Арватов // ЛЕФ. – 1924. – № 4. – С. 20.

14. Аркин, Д.А. Вхутемас и германский Баухауз / Д.А. Аркин // Известия ВЦИК. – 1927. – 5 февраля.
15. Аркин, Д.Е. Искусство бытовой вещи / Д.Е. Аркин. – М.; Л., 1932. – С. 152.
16. Аронов, В.Р. Баухауз и ВХУТЕМАС в зеркале истории / В.Р. Аронов // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: материалы международной конференции, посвященной 100-летию Баухауза, Москва, 17–19 апреля 2019 года. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2019. – С. 14–21.
17. Арутюнян, Ю.И. Книга как комплекс: проблема движения в теоретическом наследии В.А. Фаворского / Ю.И. Арутюнян // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2021. – С. 16–23.
18. Архитектура как синтетическое искусство (из писем и программ германских художников) // Художественная жизнь. – 1920. – № 4/5. – Май-окт. – С. 23–24.
19. Архитектура. Работы архитектурного факультета Вхутемаса. – 1920–1927. – М.: Издание Вхутемаса, 1927.— XIV с. текста, 45 с.
20. Афанасьева, А.Б. Значение ВХУТЕМАСА в развитии театральной культуры в России XX–XXI веков / А.Б. Афанасьева, Ю.С. Тихонова // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. – 2021. – Т. 51. – № 1. – С. 106–110.
21. АХРР, Ассоциация художников революционной России: сб. воспоминаний, статей, документов. – М.: Изобразительное искусство, 1973. — 503 с.
22. Багина, Е. Миф советского авангарда и ВХУТЕМАСа / Е. Багина // Проект Байкал. – 2019. – Т. 16. – № 62. – С. 58–62.
23. Баньковский. Тупик / Баньковский // Искусство Коммуны. – 1919. – № 7. – С. 2.
24. Барышников, В.Л. Живопись во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе / В.Л. Барышников // Альманах библиофила. – 2020. – № 43. – С. 90–104.

25. Баснина, Е.Ю. Лисицкий: период обучения в Высшей технической школе в Дармштадте, 1909–1914 / Е.Ю. Баснина // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – С. 191–193.
26. Баулин, П. К вопросу об искусстве в промышленности / П. Баулин // Искусство Коммуны. – 1919. – № 13. – С. 2.
27. Береснев, В.Д. От авангарда к соцреализму. Искусство как политика (к постановке проблемы) / В.Д. Береснев // Технологос. – 2017. – № 4. – С. 63–68.
28. Бесчастнов, Н.П. Текстильный факультет ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа / Н.П. Бесчастнов, П.Н. Бесчастнов // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020). – 2020. – С. 177–181.
29. Бирбаум, Ф. К вопросу «Искусство и производство» / Ф. Бирбаум // Искусство Коммуны. – 1919. – № 8. – С. 2.
30. Богданов, А.А. О художественном наследстве // Богданов А. А. О пролетарской культуре. – Л. –М.: Издательское товарищество Книга, 1925. – С. 142.
31. Богданчикова, Ю. Василий Кандинский и его влияние на развитие дизайн-образования / Ю. Богданчикова // Ломоносовские чтения «Чтобы науки возросли и распространились в России»: к 75-летию освобождения территории СССР от немецко-фашистских захватчиков и 65-летию образования Липецкой области. – 2020. – С. 13–16.
32. Бокова, А.А. «Творить огнем»: Кандинский как педагог во Вторых СГХМ (Свомасе) и в Баухаузе / А.А. Бокова // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – С. 231–233.
33. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. – М.: Советский художник, 1962. — 431 с.
34. Братухин, А.Н. Специфика понятия «проектирование» в модернистских подходах Баухауз и ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН, его современное влияние / А.Н. Братухин // Актуальные вопросы современной науки и образования. – 2020. – С. 267–270.

35. Брик, О.М. В производство! / О. М. Брик // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 105.
36. Брик, О.М. Дренаж искусства / О. М. Брик // Искусство коммуны. – 1918. – № 1. – С. 1.
37. Брик, О.М. От картины к ситцу // О. М. Брик / ЛЕФ. – 1924. – № 2 (6). – С. 27–34.
38. Брик, О.М. Развал ВХУТЕМАСа: Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских / О.М. Брик // ЛЕФ. – 1924. – № 4. – С. 27–28.
39. Брик, О.М. Се человек / О.М. Брик // Огонек. – 1923. – № 19. – С. 11–12.
40. Брик, О.М. Художник и коммуна / О. М. Брик // Изобразительное искусство. – 1919. – № 1. – С. 25–26.
41. Бучкина, Е.А. Изба-читальня как инструмент культурной политики в период культурной революции в России / Е.А. Бучкина // Образование и культурное пространство. – 2020. – № 2. – С. 55–61.
42. Быкова, Г.И. Взаимоотношение советского авангарда и современной архитектуры / Г.И. Быкова, Е.А. Гнатюк, А.А. Виноградова // Социально-гуманитарное обозрение. – 2018. - № 3. – С. 116–119.
43. Быт и культура вещи // Альманах пролеткульта. – М., 1925. – С. 75–82.
44. Валькова, Н.П. Осмысление идеи элитности в контексте исторического развития системы дизайн-образования / Н.П. Валькова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2013. – № 4. – С. 166–181.
45. Васильев, Н.Ю. Типовое и уникальное в постройках учеников и последователей Ладовского / Н.Ю. Васильев // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 58–63.
46. Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932 гг.: Каталог выставки. – Берн; Москва, 1993. — 831 с.
47. Власов, В.Г. Фаворский и ВХУТЕМАС / В.Г. Власов // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 2. – С. 170–181.

48. Волчок, Ю.П. Искусство строить правильно: опыт ВХУТЕМАС / Ю.П. Волчок // Архитектура и строительство России. – 2011. – № 4. – С. 10–21.
49. Воронский, А. Искусство как познание жизни и современность / А. Воронский // Красная новь. – 1923. – Кн. IV. – С. 347–384.
50. Вхутеин, Высшее Художественно Технический Институт в Москве. – М.: Издание Вхутеина, 1929.
51. ВХУТЕМАС [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.togdazine.ru/tag/111> (дата обращения: 13.03.2022).
52. ВХУТЕМАС 100 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://electroproject.nekrasovka.ru/vkhutemas>. (дата обращения: 11.02.2021).
53. ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда. Экскурсия Александры Селивановой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=7h40Wmhu33Q>. (дата обращения: 12.01.2021).
54. Выставка производственных факультетов ВХУТЕМАСа // Художник и зритель. – 1924. – № 2. – С. 85.
55. Ган, А. Конструктивизм / А. Ган. – Тверь: Тверское издательство, 1922.
56. Гинзбург, М.Я. В поисках современной архитектуры / М. Я. Гинзбург // Художник и зритель. – 1924. – № 1. – С. 57–60.
57. Гинзбург, М.Я. Функциональный метод и форма / М. Я. Гинзбург // Современная архитектура. – 1926. – № 4. – С. 91.
58. Глазов, И.В. Путь русского авангарда: от эпохи Великой духовности к производству / И.В. Глазов // Теория и история искусства. – 2021. – № 3-4. – С. 150-158.
59. Глинтерник, Э.М. Выставки первой трети XX века в Императорской Академии художеств – Ленинградском ВХУТЕИНе / Э.М. Глинтерник // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2020. – № 10. – С. 436–447.
60. Глинтерник, Э.М. Петроградский ВХУТЕМАС – Ленинградский ВХУТЕИН: продолжение академической традиции и пути реорганизации высшего

художественного образования (1921–1930) / Э.М. Глинтерник // Дизайн-ревю. – 2013. – № 3-4. – С. 41–53.

61. Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. — 296 с.

62. Горбова, Е.Н. Идеи жизнестроительства русского авангарда в эстетике проекта «Прозодежды» начала XX века / Е.Н. Горбова, О.Ю. Астахов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 3-1. – С. 52–55.

63. Горелов, М.В. Новаторская методика преподавания дисциплины «учебный рисунок» на полиграфическом факультете ВХУТЕМАСа 1920–1930 гг. / М.В. Горелов // Творчество и современность. – 2019. – № 2 (10). – С. 117–123.

64. Грачева, С.М. «Сообразуясь с истинною и благороднейшею целию искусств...» Из истории Российской академии художеств первой половины XX века / С.М. Грачева // Искусствознание. – 2009. – № 3-4. – С. 568–585.

65. Гройс, Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – Т. 1. – С. 42–61.

66. Гусева, А.С. Феномен художника-революционера в ранний советский период (на примере жизненного пути латышского стрелка Густава Клуциса) / А.С. Гусева // Культура и искусство. – 2019. – № 3. – С. 28–35.

67. Данилова, Э.В. ВХУТЕМАС как форма авангарда / Э.В. Данилова // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 8–11.

68. Данильченко, С.А. Идеи ВХУТЕМАС для высшего художественного образования / С.А. Данильченко // Всероссийская конференция молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2020): сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 7–10 декабря 2020 года. – М.: Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2020. – С. 51–54.

69. Данкова, А. Творчество Александра Родченко и его вклад в развитие отечественного дизайна / А. Данкова // Ломоносовские чтения «Чтобы науки возросли и распространились в России»: к 75-летию освобождения территории СССР от немецко-фашистских захватчиков и 65-летию образования Липецкой области. – 2020. – С. 38–41.

70. Дромова, Н.А. Роль русского авангарда в становлении дизайн-образования / Н.А. Дромова // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2020. – С. 351–356.

71. Дунаева, С.Л. Создание художественного стиля и конструирование «нового человека» (Баухауз и ВХУТЕМАС): культурфилософский анализ / С.Л. Дунаева, А.А. Скакун // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2022. – № 3. – С. 104–113.

72. Евсеев, М. Ю., Пу, А. Производственное искусство как срединная теория: искусство, производство и политика в 1920-е годы // Теория и история искусства. – 2024. – № 1–2. – С. 209–226.

73. Евсеев, М.Ю. Художественная жизнь Петрограда в первые послеоктябрьские годы (1917–1921 гг.): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.12 / Евсеев Михаил Юрьевич. – СПб., 1978. – 17 с.

74. Ермоленко, Е.В. Формы и построения в архитектуре советского авангарда и их интерпретация в современной зарубежной практике / Е.В. Ермоленко // Academia. Архитектура и строительство. – 2020. – № 1. – С. 39–48.

75. Жадова, Л.А. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Страницы истории / Л.А. Жадова // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 11.

76. Злотникова, Т.С. Прозодежда как маркер идентичности XX века. / Т.С. Злотникова, Е.С. Добрякова // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 3. – С. 193–197.

77. Иванова-Веэн, Л.И. 100-летие Баухауз. Юбилейные дни в Москве, апрель-май 2019 г. / Л.И. Иванова-Веэн // Architecture and Modern Information Technologies. – 2019. – № 2. – С. 14–17.

78. Иванова-Веэн, Л.И. Баухауз-Дессау на Первой Выставке СА во ВХУТЕМАСе (1927 г.) / Л.И. Иванова-Веэн // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – С. 182–186.

79. Иванова-Веэн, Л.И. От Свободных государственных художественных мастерских к ВХУТЕМАСу / Л.И. Иванова-Веэн // Фундаментальные, поисковые и прикладные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2021 году. – 2022. – С. 35–44.

80. Иванова-Веэн, Л.И. Схема «ВХУТЕМАС» – новый документ к 100-летнему юбилею / Л.И. Иванова-Веэн // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 38–43.

81. Из истории советской архитектуры 1926–1932 гг.: документы и материалы. Творческие объединения. – М.: Наука, 1970. – 211 с.

82. Известия ВЦИК. – 1928. – № 122. – 27 мая.

83. Индустриализация СССР: история, опыт, проблемы / В.С. Лельчук. – М.: Политиздат, 1984. – 304 с.

84. Институт Художественной Культуры // Русское искусство. – 1923. – № 2-3. – С. 86.

85. Искусство в быту. – М.: Издание Известий ЦИК СССР и ВЦИК, 1925.

86. Искусство в наши дни (III Искусство быта) // Жизнь искусства. – 1925. – № 27. – С. 2.

87. Искусство как социальное явление // Молодая гвардия. – 1923. – № 4.

88. Искусство. – 1919. – № 2. – С. 3.

89. История русского и советского искусства: учебное пособие / под общ. ред. Д.В. Сарабьянова. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Высшая школа. 1989. – 448 с.

90. История русского искусства: в 22 т. Т. 17: Искусство 1880–1890-х годов. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 718 с.
91. Кавалларо, А. *Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad*; ed. by Silvia Burini Salerno: ECI Edizioni Culturali Internazionali, 2019 (Europa Orientalis. Vol. 31) / А. Кавалларо // Искусствознание. – 2020. – № 1-2. – С. 316–331.
92. Кандинский, В.В. Архитектура как синтетическое искусство (из писем и программ германских художников) / В.В. Кандинский // Художественная жизнь. – 1920. – № 4-5. – С. 23–24.
93. Кандинский, В.В. О «Великой утопии» / В.В. Кандинский // Художественная жизнь: Бюллетень Художественной секции Народного комиссариата по просвещению. – 1920. – Март-апр. – № 3. – С. 2–4.
94. Капустин, П.В. ВХУТЕМАС: вопросы к новому осмыслению / П.В. Капустин // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 12–17.
95. Кислицына, А.Н. Государственные свободные художественные мастерские, ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН Москвы и Петрограда/Ленинграда как поиск новой системы художественного образования в советском обществе / А.Н. Кислицына // Месмахеровские чтения – 2022: материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей, Санкт-Петербург, 21–22 марта 2022 года / ред.-состав. М.Е. Орлова-Шейнер, Н.Н. Цветкова, А.М. Фатеева, науч. ред. А.И. Бартенев, Г.Е. Прохоренко. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2022. – С. 12–31.
96. Ковешникова, Н.А. Опыт создания первой отечественной школы дизайна в социально-культурном контексте эпохи / Н.А. Ковешникова // Царскосельские чтения. – 2010. – Т. 4. – № XIV. – С. 330–333.
97. Козловский, В.Д. ВХУТЕМАС и Баухауз в контексте художественной культуры России и Германии первой трети XX века (компаративный анализ): дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Козловский Владислав Дмитриевич. – М., 2017. – 190 с.

98. Козловский, В.Д. ВХУТЕМАС как социокультурный феномен советской художественной культуры первой трети XX века / В.Д. Козловский // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 3 (59). – С. 232–236.
99. Козловский, В.Д. Историко-культурные предпосылки создания ВХУТЕМАСа и Баухауза: компаративный анализ / В.Д. Козловский // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 1 (63). – С. 220–224.
100. Козловский, В.Д. Психоаналитический метод Н. Ладовского в контексте наследия ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа / В.Д. Козловский // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 85–89.
101. Коллонтай, А. Производство и быт / А. Коллонтай // Коммунистка. – 1921. – № 10–11. – С. 6–9.
102. Конструктивисты // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 251–252.
103. Корнфельд, Я.А. Конференция на ВХУТЕМАСе / Я.А. Корнфельд // Современная архитектура. – 1926. – № 5–6.
104. Корчиков, П.С. Влияние конструктивизма на развитие графического дизайна в России / П.С. Корчиков, М.Н. Марченко // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики. – 2020. – С. 209–219.
105. Корякина, Г.М. ВХУТЕМАС и Баухауз как непревзойденный опыт дизайн-образования / Г.М. Корякина, С.А. Бондарчук, В. Данкова // Инновации в социокультурном пространстве. – 2019. – С. 122–129.
106. Костин, И. Искусство, праздность и питание: этика военного коммунизма и истоки производственного искусства, 1918–1919 годы / И. Костин // Философско-литературный журнал «Логос». – 2019. – Т. 29. – № 1 (128). – С. 273–287.
107. Котович, Т.В. Педагогическая система Малевича / Т.В. Котович. – Витебск: Издательство ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 208 с.

108. Крайс, Б. Вдохновение и актуальность ВХУТЕМАС / Б. Крайс // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 76–79.
109. Красная нива. – 1923. – № 30. – С. 32.
110. Крылов, С.Н. К вопросу истории монументальной живописи в Советском Союзе 1920–1930-х годов / С.Н. Крылов // Лучшая научная статья 2020. – 2020. – С. 159–161.
111. Кудрявцев, А.П. Трудный путь возвращения / А.П. Кудрявцев // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 10–15.
112. Кузмичева, М.В. ВХУТЕМАС: его роль в развитии дизайна XX–XXI века / М.В. Кузмичева // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2017. – № 10. – С. 96–99.
113. Курасов, С.В. ВНИИТЭ-территория дизайна. Направления теоретических исследований / С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 2-2. – С. 12–25.
114. Кушнер, Б. Организаторы производства: (Доклад, читанный в Институте Художественной культуры 30 марта 1922 г.). Статья / Б. Кушнер // ЛЕФ. – 1923. – № 3. – С. 97–103.
115. Лаврентьев, А.Н. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН: проблемы взаимодействия художественной и технической культур / А.Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2010. – № 3. – С. 3–23.
116. Лаврентьев, А.Н. Первые СГХМ: от школы декоративного искусства – к дизайну. Новые документы 1919/20 уч. г. / А.Н. Лаврентьев // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – С. 219–221.
117. Лаврентьев, А.Н. Первый проект системы художественно-промышленного образования, 1920 / А.Н. Лаврентьев // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 32–37.

118. Ламанова Н. О современном платье / Н. Ламанова // Красная нива. – 1924. – № 27. – № 3. – С. 11–17.
119. Лапшина, Е.Г. Наследие русского авангарда в культурном поле России / Е.Г. Лапшина // Вестник МГСУ. – 2009. – № 2. – С. 9–13.
120. Лежнев, А. Пролеткульт и пролетарское искусство / А. Лежнев // Красная новь. – 1924. – № 2 (19). – С. 272–287.
121. ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. М.: Издательство «ЛЕФ», 1923. – № 4. – С. 27–28.
122. Липовская, А.О. Роль промышленного дизайна в России / А.О. Липовская // Международная научно-техническая конференция молодых ученых. – 2020. – С. 533–538.
123. Лисов, А.Г. Становление ВХУТЕМАСа и педагоги Витебских государственных художественных мастерских / А.Г. Лисов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник. – 2020. – С. 151.
124. Лоддер, К. Изменения в структуре ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа как отражение историко-культурной ситуации / К. Лоддер // Учителя и ученики : материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С. Г. Строганова, Москва, 20 ноября 2015 года : опыт коллективного монографического исследования / С. В. Курасов, А. Н. Лаврентьев, Н. К. Соловьев [и др.]. – Москва, 2016. – С. 105–108.
125. Луначарский, А.В. Выставка Вхутеина / А.В. Луначарский // Известия ВЦИК. – 1928. – 28 мая; Вхутеин. – М., 1929.
126. Луначарский, А.В. Искусство как производство / А.В. Луначарский // Известия ВЦИК. – 1922. – № 22. – 29 января.
127. Луначарский, А.В. Революция и искусство // Луначарский А.В. Искусство и революция. – М., 1924. – С. 33–40.
128. Лебедев, Н.И. «Боевой лозунг материальной культуры»: стандартизация в Советском промышленном дизайне 1920-х гг. / Н.И. Лебедев, Н.Г. Якуничев // Месмахеровские чтения – 2020: материалы международной научно-практической

конференции, посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, Санкт-Петербург, 19–20 марта 2020 года. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2020. – С. 381–387.

129. Мазаев, А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов / А.И. Мазаев. – М.: Наука, 1975. – 270 с.

130. Максименко, Е.П. «Марш пятилетки» в зеркале фотомонтажа: опыт исторической интерпретации советских плакатов начала 1930-х гг. (на примере работ Густава Клуциса «Вернем угольный долг стране» и «Реальность нашей программы») / Е.П. Максименко // Наука. Общество. Оборона. – 2021. – Т. 9. – № 2 (27). – С. 17.

131. Максимов, О.Г. Иван Ильич Леонидов... Он ли это? / О.Г. Максимов // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 80–85.

132. Малич, К.А. «Я поражен всем виденным»: поездки британских архитекторов в СССР (к вопросу о восприятии советской архитектуры и об особенностях коммуникации между английскими и советскими зодчими в 1920–1930-е годы) / К.А. Малич // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – Т. 10. – № 3. – С. 475–487.

133. Мамонтова, Ю.А. Пути развития русской художественной педагогики 1910–1918 годов / Ю.А. Мамонтова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 4. – С. 157–160.

134. Мартынова, Н.В. Феномен русского авангарда и его влияние на современный дизайн / Н.В. Мартынова, С. Пин // Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение. – 2020. – С. 38–45.

135. Марченко, М.А. Дизайн-утопии, политические мифологемы и реальная история. Часть I / М.А. Марченко // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2020. – № 4 (57). – С. 31–35.

136. Марченко, М.А. Дизайн-утопии, политические мифологемы и реальная история. Часть II / М.А. Марченко // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2021. – № 1 (58). – С. 69–73.

137. Мелодинский, Д.Л. Концепции художественного формообразования в архитектурных школах XX века. Развитие творческих идей ВХУТЕМАСа и Баухауса: дис. ... докт. искусствоведения: 18.00.01 / Мелодинский Дмитрий Леонидович. – М., 2003. – 413 с.

138. Метленков, Н.Ф. ВХУТЕМАС-100 / Н.Ф. Метленков, Е.В. Конева // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 2–3.

139. Метленков, Н.Ф. Главный урок ВХУТЕМАСА / Н.Ф. Метленков, Е.В. Конева // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 2–3.

140. Мордвинов, А. К выставке Баухауз в Москве / А. Мордвинов // Советская архитектура. – 1931. – № 1–2. – С. 8–11.

141. Морозов, А.И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов / А.И. Морозов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.

142. Морозов, Е.В. Постройки «пролетарского минимализма» в межвоенной архитектуре столицы советской Белоруссии: черты конструктивизма, рационализма, традиционализма / Е.В. Морозов // Архитектура: сборник научных трудов. – Минск: Белорусский национальный технический университет, 2021. – С. 152–159.

143. Московская выставка ВХУТЕИНа // РабиС. – 1929. – № 20. – С. 8.

144. Недаров, Г. Художники на производстве / Г. Недаров // Советское искусство. – 1925. № 3. С. 11–17.

145. Новикова, О.А. Проблема художественной формы в русском искусстве 1920-х гг. / О.А. Новикова // Вестник Науки и Творчества. – 2021. – № 3 (63). – С. 8–14.

146. Новицкий, П. Новый тип художественно-технического вуза о природе: о природе ВХУТЕИНа / П. Новицкий // ВХУТЕИН. – М.: Академическая типография Высшего государственного художественно-технического института, 1929. – С. 5–7.

147. Новицкий, П. Цели и задачи ВХУТЕМАСа / П. Новицкий // Справочник ВХУТЕМАСа и правила приема 1927–28. – М., 1927. – С. 5–6.
148. Новый быт // Красная панорама. – 1924. – № 23. – 14 с.
149. О художестве и школе // Жизнь искусства. – 1921. – № 818, ноябрь.
150. Овсянникова, Е.Б. Рационализм Николая Ладовского и его архитектурная практика / Е.Б. Овсянникова // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 18–21.
151. Отдел Изобразительных Искусств // Художественный труд. – 1919. – № 11. – С. 58–64.
152. Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. – 1919. – № 1. – С. 57.
153. Партылова, В.В. Образовательно-методическая концепция ВХУТЕМАСа / В.В. Партылова // Проблемы современного педагогического образования. – 2018. – № 61-2. – С. 157–160.
154. Первая всероссийская конференция по художественной промышленности, август 1919. – 1920. – С. 68.
155. Плетнев, В. На идеологическом фронте / В. Плетнев // Вопросы культуры при диктатуре пролетариата: сборник. – М.; Л., 1925. – С. 4–20.
156. Полещук, М.Н. ВХУТЕМАС как «институт развития» русского авангарда / М.Н. Полещук // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 74–79.
157. Полянский, В. О левом фронте в искусстве / В. Полянский // Под знаменем марксизма. – 1923. – № 4–5. – С. 197–209.
158. Примечание редакции // Искусство Коммуны. – 1919. – № 7. – С. 3.
159. Проблемы художественного образования // Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. – М., 1920. – Т. I. – С. 42–43.
160. Прозработа // ЛЕФ. – 1923. – № 4. – С. 59.

161. Пространство Вхутемас. Наследие, традиции. Новации: Материалы Всероссийской научной конференции, 17-19 ноября 2010. — М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2010. — 240 с.

162. Пу А. Влияние Вхутемаса на Баухауз с точки производственного искусства: основные концепции и направления // Культура и искусство. 2024. № 6. С. 1-12.

163. Пу, А. Интерпретация эстетической теории Бориса Арватова в трудах Бориса Гройса / А. Пу // Bulletin of the International Centre of Art and Education. — 2023. — № 1. — С. 120-128.

164. Пу, А. Распад ВХУТЕМАСа в контексте разочарования в идеях русского авангарда / А. Пу // Университетский научный журнал. — 2022. — № 69. — С. 234–240.

165. Пуанова, Н.С. Отечественная мода в контексте формирования «Советской идентичности» в 20-е годы XX века / Н.С. Пуанова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 2 (70). — С. 125–133.

166. Пуанова, Н.С. Русская мода как маркер идентичности в первой четверти XX века / Н.С. Пуанова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 4 (72). — С. 99–107.

167. Пуни, И. Творчество жизни / И. Пуни // Искусство Коммуны. — 1919. — № 5. — С. 1.

168. Пунин, Н.Н. Русское и советское искусство / Н.Н. Пунин. — М.: Советский художник, 1976. — 264 с.

169. Расулева, Ю.В. Композиционные тренажеры архитектурного восприятия в традициях психоаналитического метода Н.А. Ладовского / Ю.В. Расулева, С.В. ТИМЕРБАЕВА, А.А. ГРИШИН // Архитектура и строительство России. — 2020. — № 3. — С. 44–49.

170. Рогинская, Ф. Вопросы производственного искусства // Красная новь. — 1925. — № 4. — С. 273–281.

171. Родченко, А. Техническое рисование / А. Родченко // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 11. – С. 27–28.
172. Родченко, А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / А.М. Родченко; сост. В. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. – 224 с.
173. Рыков, А. Политика авангарда / А. Рыков. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 208 с.
174. Салиенко, А.П. К вопросу об «искусстве революции» и «социалистическом искусстве»: умолчания и недоумения / А.П. Салиенко // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2021. – № 1. – С. 160–183.
175. Селиванова, А.Н. Выставка «ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда» в Музее Москвы / А.Н. Селиванова // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 66–73.
176. Сенькин, С. ВХУТЕМАС / С. Сенькин // Горн. – 1923. – № 8. – С. 275.
177. Сенькин, С. Мастерская революции / С. Сенькин, Г. Клуцис // ЛЕФ. – 1924. – № 1 (5). – С. 155–159.
178. Сидорина, К.В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде / К.В. Сидорина. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 656 с.
179. Сидорина, К.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика / К.В. Сидорина. – М.: ВИНТИ, 1995. – 240 с.
180. Смекалов И.В. Сожженный журнал Уновиса: «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920) / И.В. Смекалов // Искусствознание. – 2018. – № 3. – С. 264–297.
181. Смекалов, И.В. Первая реформа художественного образования в России 1918 г. как проект универсальной творческой среды в сфере промышленного искусства / И.В. Смекалов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 4-3. – С. 41–52.

182. Смирнов, Л.Н. Архитектурно-градостроительное наследие выпускников и преподавателей ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА в городах Среднего Урала / Л.Н. Смирнов // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 64–69.
183. Современная архитектура. – 1927. – № 4, 5, 6.
184. Сравнительная характеристика школ искусства Баухауз и ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН) / А.С. Мочалова и др. // Современные научные исследования и инновации. – 2019. – № 6. – С. 84.
185. Старостенко, Ю.Д. Архитектурно-пространственная организация жилого квартала в СССР во второй половине 1920-х – 1930-е годы: от авангарда к «освоению исторического наследия» / Ю.Д. Старостенко // Фундаментальные, поисковые и прикладные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2020 году. – 2021. – С. 160–168.
186. Старусева-Першеева, А.Д. Социальный дизайн как инструмент практики «жизнестроительства» / А.Д. 280. Старусева-Першеева, О.В. Шевцова // Артикульт. – 2020. – № 2 (38). – С. 6–15.
187. Степанова, В. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда / В. Степанова // ЛЕФ. – № 2. – М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. – С. 65–68.
188. Стил и эпоха: Проблемы современной архитектуры / М.Я. Гинзбург. – М.: Государственное издательство, 1924. – 239 с.
189. Столяров, Я.В. Несколько слов о красоте в технике: речь, чит. на торжеств. акте по случаю 25-летия Харьков. технол. ин-та имп. Александра III. – Харьков: Тип. и лит. М. Зильберберг и с-вья, 1910. – 16 с.
190. Страхов, П.С. Эстетические задачи техники. – М.: Типо-литограф. Русского Товарищества печатного и издательского дела, 1906. – 103 с.
191. Стриженова, Т. Из истории советского костюма / Т. Стриженова. – М.: Советский художник, 1972. – С. 8.
192. Струнова, А.С. Переосмысление искусства в рамках советского авангарда / А.С. Струнова // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера,

сегодня, завтра: материалы IV международной научной конференции, Санкт-Петербург, 10 декабря 2021 года. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 599–605.

193. Тарабукин, Н. От мольберта к машине / Н. Тарабукин. – М.: Издательство Работник просвещения, 1923. – 44 с.

194. Тарасов, В. Сущность различия авангарда и соцреализма [Электронный ресурс] / В. Тарасов. – Режим доступа: [http:// viperson.ru/articles/valeriy-tarasov-suschnost-razlichiya-avangarda-i-sotsrealizma/](http://viperson.ru/articles/valeriy-tarasov-suschnost-razlichiya-avangarda-i-sotsrealizma/) (дата обращения: 12.04.2021).

195. Тепер, И. Государственные трудовые художественные коммуны / И. Тепер // Искусство. – 1919. – № 4. – С. 2.

196. Тихонов В.Е. Пропедевтические концепции ВХУТЕМАСа в архитектуре Сталинграда 1930-х годов. Опыт лаборатории современности, проверенный временем / В.Е. Тихонов, Ю.В. Янушкина // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 50–57.

197. Тихонова, Ю.С. Роль ВХУТЕМАСА в развитии театрального искусства: история и современность / Ю.С. Тихонова, А.Б. Афанасьева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2020. – № 2. – С. 76–80.

198. Тугендхольд, Я. Бег на месте / Я. Тугендхольд // Русское искусство. – 1923. – № 1. – С. 88–90.

199. Тугендхольд, Я. Выставка Вхутемаса / Я. Тугендхольд // Известия ВЦИК. – 1924. – 27 июня.

200. Тугендхольд, Я. Выставка производственных факультетов Вхутемаса / Я. Тугендхольд // Известия ВЦИК. – 1923. – 30 декабря.

201. Тугендхольд, Я. По выставкам: Живопись во Вхутемасе / Я. Тугендхольд // Известия ВЦИК. – 1923. – 11 февраля.

202. Туминская, О.А. Пространство В.А. Фаворского в понимании современников / О.А. Туминская // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2021. – С. 4–11.

203. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. – М.: МГУ, 1993. – 248 с.
204. Устюгова, Е.Н. Русский авангард 1920-х гг.: два пути схождения жизни и искусства / Е.Н. Устюгова // *Tempus et Memoria*. – 2019. – Т. 14. – № 2/188. – С. 177–185.
205. Уткина, Н.А. Центр пролетарской культуры: к 100-летию Нижегородских государственных свободных художественных мастерских / Н.А. Уткина // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. – 2020. – № 1. – С. 86–93.
206. Фаворский, В. «Забыть игру в инженера» / Литературно-теоретическое наследие / В. Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – С. 457–459.
207. Фаворский, В. Забыть игру в инженера / В. Фаворский // *Бригада художников*. – 1932. – № 4–5.
208. Федоров-Давыдов, А. Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа / А. Федоров-Давыдов // *Красная новь*. – 1924. – № 6 (23). – С. 329–348.
209. Флирль, Т. Между признанием и отрицанием. Ханнес Майер и советская критика Баухауза, 1930-е годы [Электронный ресурс] / Т. Флирль. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/130_nz_2_2020/article/22552/#_ftnref23 (дата обращения: 15.01.2021).
210. Хайдули, П. Конструктивизм и политика в СССР: рождение нового искусства П. Хайдули // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. – 2018. – № 1. – С. 88–93.
211. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.
212. Хан-Магомедов, С.О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские. Кн. 1 / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Лады, 1995. – 343 с.

213. Хан-Магомедов, С.О. Сто шедевров советского архитектурного авангарда / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Билингва, Едиториал УРСС, 2005. – 456 с.
214. Хапаминский, Ю. В.А. Фаворский / Ю. Хапаминский. – М.: Искусство, 1964.
215. Хлебников, Л.М. Борьба реалистов и футуристов во ВХУТЕМАСе (Новые материалы) / Л.М. Хлебников // Литературное наследство. – 1971. – Т. 80. – С. 704–719.
216. Художественные коммуны // Искусство. – 1919. – № 4. – С. 3.
217. Чепкунова, И.В. ВХУТЕМАС 1920–1930. Коллекции и выставки Музея архитектуры им. А.В. Щусева / И.В. Чепкунова // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 60–61.
218. Черкасов, Г.Н. Архитектурная жизнь Москвы: архфак ВХУТЕМАСа и архитектурное отделение МВТУ // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 4. – С. 44–47.
219. Чертков, Л.И. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН, полиграфический факультет, 1920–1930 / Л.И. Чертков. – Т. 1. – М.: Бослен, 2020. — 624 с.
220. Чужак, Н.Ф. Искусство в наши дни (II Мост от иллюзии к материи) / Н.Ф. Чужак // Жизнь искусства. – 1925. – № 25.
221. Чужак, Н.Ф. Под знаком жизнестроения / Н.Ф. Чужак // ЛЕФ. – 1923. – № 1. – С. 12–39.
222. Шаги отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. – 1920. – № 3. – С. 16.
223. Шадрин, А.А. Идеи вокруг ВХУТЕМАСа в архитектуре XX–XXI веков / А.А. Шадрин // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 70–75.
224. Шаюнова, О.В. Теоретическое наследие В.А. Фаворского и учебный рисунок в вузе / О.В. Шаюнова // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2021. – С. 58–62.
225. Шибаетов, Д. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа / Д. Шибаетов // Советское искусство. – 1925. – № 3. – С. 73.

226. Эфрусси, Т. ВХУТЕМАС в Баухаузе. Баухауз во ВХУТЕМАСе. История двух путешествий / Т. Эфрусси // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2010. – № 3. – С. 80–84.
227. Явейн, О.И. Архитектура как поиск истоков пространственности (к 100-летию ВХУТЕМАСа) / О.И. Явейн, Ю.С. Янковская // Архитектура и строительство России. – 2020. – № 3. – С. 22–27.
228. Якулов, Г. К вопросу о соотношении авторского и производственных моментов труда / Г. Якулов // Организация труда. – 1921. – № 2. – С. 109–113.
229. A revolutionary impulse: Russian avant-garde at the MoMA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://thecharnelhouse.org/2017/04/18/a-revolutionary-impulse-russian-avant-garde-at-the-moma/> (дата обращения: 20.02.2021).
230. Adaskina, N. The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde / N. Adaskina // The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. – New York: Guggenheim Museum, 1992. – P. 283–293.
231. Arnheim, R. New Essays on the Psychology of Art / R. Arnheim. – М.: Prometheus, 1994.
232. Baimamadova, A. USSR: Degenderization, femininity and fashion in 1920–1940s / A. Baimamadova, R. Grew. – 2015.
233. Bark, W. Constructivist costume, textile & theatrical design, 1917–1934: a study of constructivism set in the socio-cultural, political and historical context of post-revolutionary Russia / W. Bark. – Durham University, 1995. – P. 165.
234. Barooshian, V.D. Vkhutemas and Constructivism / V.D. Barooshian // The Soviet and Post-Soviet Review. – 1976. – Vol. 3. – № 1. – P. 197–207.
235. Barr, A.H., Jr. Russian Diary 1927–1928 // Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.; ed. I. Sandler, A. Newman. – New York, 1986. – P. 125.
236. Bokov, A. Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930 / A. Bokov. – Park Books, 2020. 624 p.

237. Bokov, A. Rationalizing intuition: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920–1930 / A. Bokov. – DEFINING THE ARCHITECTURAL SPACE | RATIONALISTIC OR INTUITIVE WAY TO ARCHITECTURE, – 2019. – P. 15–29.

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

239. Bokov, A. VKhUTEMAS Training / A. Bokov. – Venice Biennale. – 2014. – P. 5–34.

240. Bowlt, J. Constructivism and Early Soviet Fashion Design [Электронный ресурс] / J. Bowlt. – 1981. – Режим доступа: https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/op148_constructivism_fashion_bowl_1981.pdf. (дата обращения: 18.03.2021).

241. Bowlt, J.E. Introduction // J.E. Bowlt (ed. and transl.) Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism. – New Edition. – New York: Thames and Hudson, 2017. – P. XXXII.

242. Buck-Morss, S. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West / S. Buck-Morss. – MIT Press, 2002. – P. 301.

243. Crane, D. Approaches to material culture: The sociology of fashion and clothing / D. Crane, L. Bovone // Poetics. – 2005. – № 34 (4). – P. 320.

244. Dabrowski, M. Liubov Popova / M. Dabrowski, L.S. Popova. – Harry N. Abrams Inc, 1991.

245. Droste, M. Bauhaus Archiv 1919–1933 / M. Droste; translated by K. Williams. – 2006. – P. 199.

246. Drumming, M.L. Marxism, Abstraction, Ideology, and Vkhutemas: The Design Laboratory Reassessed, 1935–1940 / M.L. Drumming. – Corcoran College of Art+Design, 2011.

247. Erjavec, A. Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements / A. Erjavec. – Duke University Press Books, 2015.

248. Evseyev M. Becoming tools for artistic consciousness of the people: The higher art school and independent arts studios in Petrograd (1918–1921) // *Baltic Worlds*. – 2017. – № 10 (3). – P. 35–44.
249. *Fashion and Modernism* / Wallenberg L., Kollnitz A. (eds.). – Bloomsbury visual arts, 2018.
250. Fer, B. Metaphor and modernity: Russian constructivism / B. Fer // *Oxford Art Journal*. – 1989. – Vol. 12. – № 1. – P. 14–30.
251. Figes, O. *Natasha's dance: A cultural history of Russia* / O. Figes. – Macmillan, 2002.
252. Flierl T. From Recognition to Rejection Hannes Meyer and the Reception of the Bauhaus in the Soviet Union [Электронный ресурс] / T. Flierl. – Режим доступа: <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1734/from-recognition-to-rejection> (дата обращения: 12.10.2020).
253. Forbes, M. Magazines As Sites of Intersection: A New Look at the BAUHAUS and VKhUTEMAS [Электронный ресурс] / M. Forbes. – Режим доступа: <https://post.moma.org/magazines-as-sites-of-intersection-a-new-look-at-the-bauhaus-and-vkhutemas> / (дата обращения: 30.01.2021).
254. *From VHUTEMAS to MARHI, 1920–1936: architectural projects from the collection of the museum of Moscow Architectural Institute* / O.M. Zyuskevich, et al. – Moscow: A-fond, 2005.
255. Gassner, H. *The constructivists: Modernism on the way to modernization* / H. Gassner // *The Great Utopia, 1915–1932*.
256. Gough, M. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution* / M. Gough. – Univ. of California Press, 2005.
257. Gourianova, N. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde* / N. Gourianova. – Univ of California Press, 2012.
258. Gray, C. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* / C. Gray. – Thames&Hudson; First edition. – London, 1962.

259. Gray, C. The Russian experiment in art, 1863–1922 / C. Gray, M. Burleigh-Motley. – London: Thames and Hudson, 1986. – P. 256.
260. Gropius, W. Principles of Bauhaus Production (1926) / W. Gropius; translated in Ulrich Conrads, Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture. – MIT Press, 1971. – P. 96.
261. Groys, B. In the Flow / B. Groys. – London: Verso, 2016.
262. Groys, B. Lenin's Image [Электронный ресурс] / B. Groys // e-flux Journal. – Режим доступа: <https://www.e-flux.com/journal/120/413533/lenin-s-image/> (дата обращения: 12.11.2022).
263. Groys, B. The Communist Postscript / B. Groys. – London: Verso, 2009.
264. Groys, B. The Total Art of Stalinism / B. Groys. – London: Verso, 2011.
265. Gustav Klutssis, revolutionary propagandist (1895–1938) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://thecharnelhouse.org/2016/10/12/gustav-klutssis-revolutionary-propagandist-1895-1938/> (дата обращения: 20.02.2021).
266. Hannes Meyer, 1889–1954: Architekt, urbanist, lehrer. – Zürich: Lars Müller Publishers, 1990. – P. 205–224.
267. He Y. Boris Groys and the total art of Stalinism // Thesis Eleven. – 2019. – № 152 (1). – P. 38–51.
268. Ioffe, D.G. Russian avant-garde and radical modernism: an introductory reader / D.G. Ioffe, F.H. White. – 2012.
269. Ivanova-Veen, L.I. Moscow Architectural Institute, Museum of the History of the Moscow School of Architecture: From VkhUTEMAS to MARKHI 1920–1936 / L.I. Ivanova-Veen, E.B. Ovsyannikova. – M.: A-Fund Publishing House, 2005.
270. Kachurin, P. Making Modernism Soviet the Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era 1918–1928 / P. Kachurin. – Northwestern University Press; Illustrated edition, 2013.
271. Kandinsky, W. Complete Writings on Art / W. Kandinsky. – New York: Da Capo p., 1994. – P. 448–451.

272. Kociałkowska, K. The Aesthetics of Censorship and the Russian Avant-Garde: Abstraction Beyond Art / K. Kociałkowska. – University of Cambridge, 2020.
273. Komarowa, L.K. The architecture faculty of VKHUTEMAS and VKHUTEIN 1920–1930 / L.K. Komarowa // Scientific journal of the University of Architecture and Building Weimar, 26th year. – 1979. – P. 319–322.
274. Lamanova, N. On Contemporary Dress / N. Lamanova // Krasnaia niva. – 1924. – № 27.
275. Lampe, A. Chagall, Lissitzky, Malevich: The Russian Avant-garde in Vitebsk (1918–1922) / A. Lampe. – 2018.
276. Lavrentiev, A. Varvara Stepanova, The Complete Work / A. Lavrentiev. – Cambridge, MA: MIT Press, 1988. – P. 81.
277. Letter from Hannes Meyer to Walter Gropius, dated 16 February 1927 // Hannes Meyer: Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte / ed. by Lena Meyer-Bergner. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980. – P. 44.
278. Letter from Oscar Schlemmer to Otto Meyer of January 1919 // Tut Schlemmer, ed. The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer. – Middletown, Conn: Wesleyan University Pres, 1972. – P. 65.
279. Lodder, C. Russian Constructivism / C. Lodder. – New Haven: Yale University Press, 1983.
280. Lodder, C. Art of the commune: Politics and art in Soviet journals, 1917–20 / C. Lodder // Art Journal. – 1993. – Vol. 52. – № 1. – P. 24–33.
281. Lodder, C. VKHUTEMAS and Bauhaus / C. Lodder // Байхауз и художественные школы эпохи авангарда. – 2019. – P. 21–28.
282. Malyasova, G.V. New ways of forming a creative personality in post-revolutionary Russia: Workshop without a leader in the First free State art workshops in Moscow (1918–1922) / G.V. Malyasova // Burganov House Space of Culture. – 2015. – № 1. – P. 62–67.
283. Margolin, V. Lessons Learned? A Look Back / V. Margolin // The Future Issue. – 2011.

284. Margolin, V. The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946 / V. Margolin. – University of Chicago Press, 1997.
285. Mozgova, V.K. VKHUTEMAS y su papel en el diseño posrevolucionario soviético / V.K. Mozgova // Revista Eviterna. – 2017. – № 1. – P. 45–56.
286. Murray, N. Art for the workers: Proletarian art and festive decorations of Petrograd, 1917–1920 / N. Murray. – Brill, 2018.
287. Pu, A. Order, paradigm, and aesthetic politics: dress reform in the Soviet NEP period (1921-1928) / A. Pu, L. Zhang // Voprosy Istorii. – 2023. – No. 6-2. – P. 240-253.
288. Response to ‘The Ghost of Vkhutemas’ / L. Pala, et al. // The Journal of Architecture. – 2020. – Vol. 25. – № 6. – P. 792–797.
289. Revolution: Russian Art 1917–1932 / Gullström B. et al. (ed.). – Royal Academy of Arts, 2017.
290. Roberts, J. Productivism and its Contradictions. Third Text / J. Roberts. – 2009. – Vol. 23 (5). – P. 527–536.
291. Rusnock, K.A. The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, by Maria Gough / K.A. Rusnock // Canadian Journal of History. – 2007. – Vol. 42. – № 1. – C. 120–122.
292. Russian Constructivism: from Brand to Reality [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theconstructivistproject.com/en/blog/10/russian-constructivism-brand-reality> (дата обращения: 12.11.2021).
293. Simpson, P. Review of Art, Revolution and Production, by I.M. Yasinskaya / P. Simpson // Oxford Art Journal. – 1986. – Vol. 9. – № 1. – P. 56–67.
294. Smolenkova, J. Stroganov School of Sculpture. VKHUTEMAS period. VKHUTEMAS: Sculpting Methodologies And Programs / J. Smolenkova // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. – 2013. – Vol. 2. – P. 35–43.
295. Sporton, G. In the Service of the State: Art and Politics in the Soviet Union / G. Sporton // The International Journal of the Arts in Society: Annual Review. – 2009. – Vol. 3 (6). – P. 27–36.

296. Strožek, P. Worker Sport and Art for Proletarian Masses: Constructivist Avant-Gardes, Spartakiads, and Red Sport International, 1921–1928 / P. Strožek // *The International Journal of the History of Sport*. – 2018. – Vol. 35. – № 17–18. – P. 1723–1747.
297. Taylor, B. *After constructivism* / B. Taylor. – Oxford University, UK, 2011.
298. *The Avant-Garde Frontier. Russia Meets the West, 1910–1930* / Gail Harrison Roman, Virginia Hagelstein Marquardt (eds.). – University Press of Florida, Gainesville, 1992.
299. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. – New York: Guggenheim Museum, 1992.
300. The Historic Importance of Moscow's Constructivism [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theplan.it/eng/architecture/the-historic-importance-of-moscow-s-constructivism> (дата обращения: 06.11.2022).
301. Tucker, B. The Influence of German Tubular Steel on Soviet Furniture at the VKhUTEMAS, 1927–1930 / B. Tucker // *Journal of Design History*. – 2021. – Vol. 34. – № 4. – P. 316–331
302. Tupitsyn, M. *Soviet Photography. 1924–1937* / M. Tupitsyn. – Yale University Press, 1996.
303. Uncovering the Avant-Garde Graphic Design + Experimental Teaching of “Soviet Bauhaus,” the Vkhutemas School [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://eyeondesign.aiga.org/uncovering-the-avant-garde-graphic-design-experimental-teaching-of-soviet-bauhaus-the-vkhutemas-school/> (дата обращения: 08.08.2021).
304. VKhUTEMAS exhibition in Berlin: Rediscovery of a Russian revolutionary art school [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://thecharnelhouse.org/2015/04/05/vkhutemas-exhibition-in-berlin-rediscovery-of-a-russian-revolutionary-art-school/>. (дата обращения: 20.02.2021).
305. Weinstein, J. *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918–1919* / J. Weinstein. – Chicago: University of Chicago Press, 1990.

306. When Soviet aesthetics astounded the world [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://morningstaronline.co.uk/article/c/when-soviets-aesthetics-astounded-world> (дата обращения: 08.11.2022).

307. Wick, K. Teaching at the Bauhaus / K. Wick. – Hatje Cantz, 2000. – P. 62.

308. Wingler, H.M. Das Bauhaus / H.M. Wingler. Amsterdamer: DuMont Buchverlag GmbH, 2002.

309. Wingler, H.M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin / H.M. Wingler. – Chicago, MIT Press, 1978.

310. “从呼捷玛斯到未来图景”国际研讨会 (一)(Международный симпозиум «От ВХУТЕМАС к видению будущего» (1)) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1kd4y1B7SK/> (дата обращения: 23.09.2022).

311. “从呼捷玛斯到未来图景”国际研讨会 (二)(Международный симпозиум «От ВХУТЕМАС к видению будущего» (2)) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1Rg41127og/?vd_source=26b9b64b112312835b09ab341020b89d (дата обращения: 23.09.2022).

312. Camilla Gray 著, 徐辛未 译. 俄国实验艺术 1863–1922. – 杭州: 浙江人民美术出版社. – 2019. 314 页. [Грей. К. Русское экспериментальное искусство 1863–1922 / перевод Сюй Синьвэй. – Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительного искусства, 2019. – 314 с.]

313. Troshyna Halina. 苏联技术美学的发展历史及其社会性理念. – 中国美术学院, – 2023 年. 128 页. [Трошина Г. История развития советской технической эстетики и ее социальной концепции: дис. – Китайская академия искусств, 2023. – 128 с.]

314. 艾欣. 图像隐喻与“能指重叠”–俄罗斯先锋派艺术符号机制刍议. 艺术设计研究. 2021(04):107-117. [Ай Синь. Метафора образа – размышления о

символическом механизме русского авангардного искусства // Исследование искусства и дизайна. – 2021. – № 4. – С. 107–117.]

315. 鲍里斯·格罗伊斯著, 走向公众. 蘇偉、李同良译, – 北京: 金城出版社, 2012 年. – 217 页. [Groys. B. Going Public / перевод Су Вэя и Ли Тунляна. – Пекин: Цзиньчэн Пресс, 2012. – 217 с.]

316. 彼得·比格尔. 先锋派理论. 高建平译. – 北京: 商务印书馆, 2000. – 222 页. [Бигель П. Теория авангарда / перевод Гао Цзяньпина. – Пекин: Коммерческая пресса, 2000. – 222 с.]

317. 陈瑞林. 吕富珣. 俄罗斯先锋派艺术. – 南宁: 广西美术出版社, 2001 年. – 612 页. [Чэнь Жуйлинь. Искусство русского авангарда / Чэнь Жуйлинь, Лой Фусюнь. – Наньнин: Издательство Guangxi Fine Arts Publishing House, 2001. – 612 с.]

318. 德鲁克, 张斐然, 易晓. 包豪斯与风格派: 荷兰先锋运动对德国设计的影响. 装饰. 2019 年第 4 期, 第 66-71 页. [Друкер Дж. В., Чжан Фейжан, И Сяо. Баухаус и Де Стил: влияние голландского авангардного движения на немецкий дизайн // Украшение. – 2019. – № 4. – С. 66–71.]

319. 董金平. 总体矛盾与社会的语言学化—鲍里斯·格罗伊斯的共产主义理念. 黑龙江社会科学, 2016(05): 9 ~ 14. [Дун Цзиньпин. Всеобщее противоречие и лингвистизация общества. Коммунистическая идея Бориса Гройса // Хэйлунцзянские социальные науки. – 2016. – № 5. – С. 9–14.]

320. 高世明. 从呼捷玛斯到未来图景. 艺术与设计. 2022,1(05):24-37. (Гао Шимин. От ВХУТЕМАС к пейзажам будущего // Гао Шимин // Искусство и дизайн. – 2022. – № 1 (05). – С. 24–37.)

321. 高颖. 包豪斯与苏维埃. – 天津大学, 2009. – 83 页. [Гао Ин. Баухауз и Советы: дис. – Тяньцзиньский университет, 2009. – 83 с.]

322. 韩林飞, 建筑师创造力的培养: 从苏联高等艺术与技术创作工作室 (ВХУТЕМАС) 到莫斯科建筑学院 (МАРХИ), – 北京, 中国建筑工业出版社. 2004

年. – 299 页. [Хань Линфэй, Культивирование творчества архитекторов: от советской Высшей художественно-технологической творческой мастерской (ВХУТЕМАС) до Московской архитектурной академии (МАРХН). – Пекин: China Architecture Industry Press, 2004. – 299 с.]

323. 韩林飞. 呼捷玛斯: 前苏联高等艺术与技术创作工作室—被扼杀的现代建筑思想先驱. 世界建筑. – 2005. – № 6. – С. 92–94. (Хань Линьфэй. ВХУТЕМАС: Высшие художественно-технические творческие мастерские бывшего Советского Союза – предвестник современной архитектурной мысли убит / Хань Линьфэй // Мировая архитектура. – 2005. – № 6. – С. 92–94.)

324. 韩林飞. 纪念呼捷玛斯一百年(1920–2020): 呼捷玛斯在苏俄前卫艺术运动中的地位与贡献. 世界建筑导报, 2020,35(06):50-55. (Хань Линьфэй. К столетию ВХУТЕМАСа (1920–2020): статус и вклад ВХУТЕМАСа в художественное движение советского русского авангарда / Хань Линьфэй // Вестник мировой архитектуры. – 2020. – № 35 (06). – С. 50–55.)

325. 黄虹. 圣蒂尼克坦:另一种“包豪斯”. 新美术. 2017 年第 11 期, 第 48-54 页. [Хуан Хун. Сантиникетан: другой вид Баухауса // Новое искусство. – 2017. – № 11. – С. 48–54.]

326. 金兹堡. 风格与时代. 陈志华 译, – 西安: 陕西师范大学出版社, 2004 年, – 280 页. [Гинзбург М.Я. Эпоха и стиль / перевод Чэнь Чжихуа. – Сиань: Издательство Шэньсийского педагогического университета, 2004. – 280 с.]

327. 李传勋 et al. 文化地理学视角下的俄罗斯. 俄罗斯学刊. – 2020. – Т. 10. – № 1. – С. 91–112. (Россия с точки зрения культурной географии / Ли Чуаньсюнь и др. // Российский журнал. – 2020. – Т. 10. – № 1. – С. 91–112.)

328. 列宁. 列宁论文学与艺术, 中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编, – 北京: 人民文学出版社, 1983 年. – 457 页. [Ленин о литературе и искусстве / под ред. Отдела исследований теории литературы Института литературы Китайской академии общественных наук. – Народная литература, 1983. – 457 с.]

329. 刘胤逵. 俄国现代性及其悖论—普罗革命语境中的俄罗斯先锋派艺术. 俄罗斯文艺. – 2011. – № 2. – С. 41–46. (Лю Инькуй. Русская современность и ее парадокс – Искусство русского авангарда в контексте пролетарской революции / Лю Инькуй // Русская литература и искусство. – 2011. – № 2. – С. 41–46.)

330. 鲁迅. 集外集拾遗·《新俄画选》 小引 // 鲁迅全集. Т. 7. [Лу Синь. Дополнения к собранию сочинений. Избранные произведения новой русской живописи. Краткое введение // Полное собрание сочинений Лу Синя. Т. 7.]

331. 罗佳洋. 呼捷玛斯百年 | 俄文研究文献见闻记. “院外”微信公众号, 2021 年 5 月 24 日. [Ло Цзяян. Сто лет ВХУТЕМАС. Российские исследовательские документы] // Публичный аккаунт WeChat «Extitute». – 24.05.2021.]

332. 吕德申. 卢那察尔斯基—列宁文艺思想的阐述者和捍卫者. 文艺理论与批评. – 1989. – № 6. – С. 92–103. (Лу Дэшэнь. Луначарский – объяснитель и защитник ленинской литературной мысли / Лу Дэшэнь // Теория литературы и критика. – 1989. – № 6. – С. 92–103.)

333. 吕晓萌. 包豪斯和美国. – 中国美术学院, 2018 年. – 336 页. [Люй Сяомэн. Баухауз и Америка: дис. – Китайская академия искусств, 2018. – 336 с.]

334. 马克思. 共产党宣言, – 北京:人民出版社, 2014, – 第 49 页. [Маркс К. Манифест Коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Пекин: Народное издательство, 2014. – 49 с.]

335. 马列维奇与建筑 | 苏俄设计系列讲座 (三)(Малевич и архитектура | Цикл лекций о советско-российском дизайне (3)) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1m24y1R7xQ/> (дата обращения: 28.09.2022).

336. 农积东. 艺术进入生产 1920 年代俄罗斯先锋派的生产主义诸理论: дис. – 中国美术学院, 2021 年. – 47 页. (Нун Цзидун. Искусство входит в производство. Теории русского авангарда. Продуктивизм 1920-х годов: дис. – Китайская академия искусств, 2021. – 47 с.)

337. 潘靖之. “另类”书写: 关于展览“形式悖论”与“策展性”的实例探讨. 艺术评论, 2023, (09): 118-130. (Пань Цзинчжи. «Альтернативное» письмо: пример «формального парадокса» и «кураторской» дискуссии на выставках // Art Review. – 2023. – № 9. – СС. 118–130.)
338. 庞蕾. 构成教学研究: дис. – 南京艺术学院, 2008 年. – 196 页. (Пан Лэй. Педагогические исследования конструктивизма: дис. – Нанкинский университет искусств, 2008. – 196 с.)
339. 庞蕾. 源流与误解: 论构成的变异 дис. – 南京艺术学院, 2005 年. – 45 页. (Пан Лэй. Источники и заблуждения - о вариативности конструкций: дис. – Нанкинский университет искусств, 2005. – 45 с.)
340. 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.)
341. 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.)
342. 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.)
343. 邱妍. 呼捷玛斯在构成与造型领域的历史价值及其对中国当代建筑造型教育的启示. – 北京交通大学, 2012 年. – 102 页. (Цю Янь. Историческая ценность ВХУТЕМАС в области композиции и моделирования и его просвещение в китайском современном архитектурном моделировании: дис. – Пекинский университет Цзяотун, 2012. – 102 с.)

344. 苏联和俄罗斯的设计实验 1920-2020 | 苏俄设计系列讲座 (一)(Дизайнерские эксперименты в Советском Союзе и России 1920-2020 гг. | Советско-Российский цикл лекций по дизайну (1)) [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
https://www.bilibili.com/video/BV1YU4y127qf/?vd_source=26b9b64b112312835b09ab341020b89d (дата обращения: 30.05.2022).

345. 瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品, 王才勇译, – 北京:中国城市出版社, 2002 年. – 195 页. [Вальтер, Б. Произведение искусства в эпоху механического воспроизводства / перевод на кит. Ван Цайюн. – Пекин: Городское издательство Пекина, 2002. – 195 с.]

346. 瓦尔特·本雅明著, 王炳钧译: 作为生产者的作者. – 郑州: 河南大学出版社, 2014 年, – 249 页. [Беньямин В. Автор как производитель / перевод Ван Бинцзюнь. – Чжэнчжоу: Издательство Хэнаньского университета, 2014. – 249 с.]

347. 王任翔. 呼捷玛斯与包豪斯基础教学的内容及其体系比较研究: дис. – 北京交通大学, 2015 年. – 119 页. [Ван Жэньсян. Сравнительное исследование содержания и системы базового обучения между ВХУТЕМАС и Баухаузом: дис. – Пекинский университет Цзяотун, 2015. – 119 с.]

348. 王受之. 世界现代设计史. – 北京: 中国青年出版社, 2009 年. – 349 页. [Ван Шоужу. Всемирная история современного дизайна. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2009. – 349 с.]

349. 王涌. 现代性,先锋派与大众文化—由本雅明引发的思考. 文艺理论研究, 2013, 33(06): 164 ~ 170. [Ван Юн. Современность, авангард и популярная культура. Мышление, вдохновленное исследованиями Бенджамина в области литературы и теории искусства. – 2013. – № 33 (6). – Р. 164–170.]

350. 维克多·马格林. 设计, 为乌托邦而奋斗. 罗德琴科、利西茨基和莫霍利-纳吉: 1917–1946. 张馥玫、张长征、朱橙译, – 北京: 北京大学出版社, 2018 年, – 332 页.[Марголин В. Дизайн, борьба за утопию. Родченко, Лисицкий и Мохой-Надь:

1917–1946 / перевод Чжан Фумэя, Чжан Чанчжэна и Чжу Чэна. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018. – 332 с.]

351. 未来是我们的唯一目标 | 苏俄设计系列讲座 (二) Andrey Chernikhov (Наша единственная цель – будущее | Советско-российский дизайн Серия лекций (2) Андрей Чернихов) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1EG411W73d/> (дата обращения: 08.07.2022).

352. 奚静之. 俄罗斯苏联美术史. – 天津人民美术出版社. 2000 年. – 511 页. [Си Цзинчжи. История русского и советского искусства. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства, 2000. – 511 с.]

353. 徐旻. 二十世纪初苏俄前卫建筑运动及其传承与影响研究: дис. – 北京交通大学, 2016 年. – 143 页. [Сюй Ян. Исследование советско-российского авангардного архитектурного движения начала XX века, его наследия и влияния: дис. – Пекинский университет Цзяотун, 2016. – 143 с.)

354. 姚民义, 姚婷, 唐鼎. 新的包豪斯理想. – 郑州: 郑州大学出版社. 2016 年. – 204 页. [Яо Миньи. Новый идеал Баухауза / Яо Миньи, Яо Тин, Тан Дин. – Чжэнчжоу: Издательство Чжэнчжоуского университета, 2016. – 204 с.]

355. 张春艳. “匿名”与“版本”: 包豪斯在中国的转译及其社会意义: дис. – 中国美术学院, 2020 年. – 394 页. [Чжан Чунянь. «Анонимы» и «версии»: Распространение Баухауза и его социальная значимость в Китае: дис. – Китайская академия искусств, 2020. – 394 с.]

356. 张春艳. 历史去蔽过程中的创造性工作——记“从呼捷玛斯到未来图景: 苏俄设计”展览. 美术观察. 2022(06):31-32. (Чжан Чунянь. Творчество в процессе разоблачения истории – Запись выставки «От ВХУТЕМАС к видению будущего: советский русский дизайн» / Чжан Чунянь // Наблюдение искусства. – 2022. – № 6. – С. 31–32.)

357. 张春艳. 苏俄的呼捷玛斯学校. 新美术. 2022, 43(05): 207-214. (Чжан Чунянь. Школа ВХУТЕМАС в Советской России / Чжан Чунянь // Новое искусство. – 2022. – № 43 (05). – С. 207–214.)
358. 张侃侃. 史达林主义总体艺术：先锋派、美学专制及其他. 艺术档案网站 URL: <https://artda.cn/yishusichao-c-9821.html> (дата обращения: 22.01.2022). [Чжан Канькань. Сталинское тотальное искусство: авангард, эстетический деспотизм и другие // Веб-сайт художественного архива.]
359. 周诗岩. 包豪斯悖论, – 武汉: 华中科技大学出版社, 2019 年. – 376 页. [Шиянь, Ч. Парадокс Баухауза / Ч. Шиянь, В. Цзяхао. – Ухань: Издательство Хуачжунского университета науки и технологии, 2019. – 376 с.]
360. 周诗岩. 莫霍利-纳吉I 格罗皮乌斯的选择. 新美术. 2018 年第 12 期, 第 38-49 页. [Чжоу Шиян. Мохой-Надь I – Выбор Гропиуса // Новое искусство. – 2018. – № 12. – С. 38–49.]