

На правах рукописи



ФИЛИНА Юлия Сергеевна

**СООБЩЕСТВО
СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ В 1917–1927 ГГ.:
ИСТОРИКО-ПОКОЛЕНЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность 5.6.1. – Отечественная история

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

**Москва
2023**

Работа выполнена в Центре изучения истории территории и населения России Института российской истории Российской академии наук.

Научный руководитель: **Жиромская Валентина Борисовна**, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник Центра изучения истории территории и населения России ИРИ РАН

Официальные оппоненты: **Колоницкий Борис Иванович**, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории революций и общественного движения России Санкт-Петербургского Института истории РАН

Филиппова Татьяна Александровна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела истории Востока Института востоковедения РАН

Ведущая организация: Институт языка, истории и литературы Коми научного центра УрО РАН

Защита диссертации состоится «___» _____ 2023 г. в 11.00 на заседании диссертационного совета Д 24.1.112.02, созданного на базе Института российской истории РАН по адресу: г. Москва, ул. Дм. Ульянова, д. 19.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ИРИ РАН по адресу: г. Москва, ул. Дм. Ульянова, д. 19 и на сайте ИРИ РАН <http://www.iriran.ru>

Автореферат разослан «___» _____ 2023 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат исторических наук



В.С. Батченко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Послереволюционное десятилетие – один из ключевых периодов в истории России XX в. Это время радикальных и глобальных трансформаций – политических, социальных, культурных. Периоды революции во многом «программируют» последующую историю страны, поэтому их изучение всегда остается актуальной научной задачей.

Процесс революционной трансформации затронул разные слои и группы российского общества. Их представители по-разному были вовлечены в процесс революционных изменений и по-разному адаптировались к нему. Одной из таких групп являлось *сообщество художников*. Сообщество включает в себя художников, реализовавшихся в своем профессиональном поле. Сообщество является более расширительным понятием, нежели профессиональная группа. Говорить именно о сообществе можно ввиду специфики деятельности художников и отличительных черт данной группы. Каждый художник является автономной и зависимой единицей одновременно. Статус художника предполагал наличие соответствующего образования и специальных навыков, обладание повышенной миграционной активностью ввиду необходимости знакомства с мировыми образцами искусства. Соответственно, сообщество художников – один из срезов сложноструктурированного российского общества периода революционной трансформации.

Революция 1917 г. требовала синхронной визуализации, новая власть – визуальной легитимации. Кроме того, наличие значительной части малограмотного населения наделяло визуальные образы статусом одного из главных средств пропаганды. Ввиду этого взаимодействие художника и большевистской власти началось сразу после событий октября 1917 г.

Истории культурной жизни России/СССР, в том числе первого постреволюционного десятилетия, посвящен большой комплекс научной литературы, в том числе исторической. Вместе с тем интерес историков к этой проблематике носил изби-

рательный характер. За исключением работ Г.А. Янковской¹, посвященных сообществу художников преимущественно в период позднего сталинизма, художники относительно редко попадали в фокус исторических исследований.

В исследовательском пространстве превалируют две сложившиеся схемы применительно к истории художников и изобразительного искусства в послереволюционное десятилетие: советская (предполагавшая руководящую роль партии) и постсоветская (рассматривающая авангард и политику в области искусства более изолировано). Одна из главных дискуссий применительно к художникам в этот период заключается в выяснении вопроса, почему художников авангардного искусства, которым сначала большевики благоволили, довольно быстро лишили всех властных полномочий, а все пространство изобразительного искусства оказалось занято соцреализмом. Однако в отсутствии реконструкции процесса трансформации, переформатирования самого сообщества художников, проблема «власть – художник» продолжает трактоваться однобоко, как результат внешнего воздействия (государственной политики) либо без учета социальных изменений и исторического контекста.

В данной диссертации эта проблема исследована с точки зрения субъектности сообщества. Как революционные процессы отразились на составе и позиционировании сообщества художников? Каким образом сообщество художников переформатировалось для встраивания в новую социальную структуру? Как строились отношения представителей сообщества с большевистской властью и коллегами-художниками? Каковы были роль и место мастеров изобразительного искусства в формировании новой советской элиты? Как менялась структура коммуникативных обменов? Эти и другие вопросы, связанные с жиз-

¹ Янковская Г.А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография. Пермь, 2007; Она же. «Предвестие свободы»: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов // Отечественная история. 2006. № 5. С. 125–130; Она же. К истории Сталинских премий в области литературы и искусства // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2001. № 1. С. 152–159; Она же. Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии. 2007. № 11 (89). С. 26–33; и т.д.

нию сообщества художников в 1917–1927 гг. выходят за рамки истории искусства и художественной жизни, помогают получить более объемное представление о начале реализации советского проекта в целом и роли в нем различных социальных групп и акторов. Историко-поколенческий анализ позволяет исследовать сообщество именно как актора, выявить его состав, воспроизводившиеся и видоизменяемые практики с учетом формирующих исторических событий.

Степень изученности темы. Научная проблематика вокруг вопросов сообщества художников и изобразительного искусства 1917–1927 гг. весьма обширна, формировалась стремительно, и в настоящее время распространяется в различные дисциплины.

Первые работы, затрагивающие ее, появляются уже во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг.² В результате событий, произошедших в конце 1920-х гг., таких как запрет деятельности творческих группировок и дискуссия о социалистическом искусстве³, в ходе которой были официально определены пути развития советского искусства, историография советского периода оказалась в идеологических рамках. Работы многих художников были признаны формализмом или буржуазным искусством. Исследования зарубежных авторов были крайне ограничены в использовании источников. В их распоряжении находились в основном источники, созданные в эмигрантской среде. Подобный подбор источников и доминирование в обществе антисоветской доктрины приводило к идеологической ангажированности. Данное обстоятельство не исключает историографической значимости исследований 1920–1980-х гг. Историографию, затрагивающую тему сообщества художников и революционного поколения в 1917–1927 гг., можно разделить на несколько блоков.

В первый блок историографии входят исследования государственных институций, регулировавших культурную деятельность. К ней можно отнести общие работы по истории

² Напр.: *Цехновицер О.В.* Демонстрация и карнавал. Л., 1927.

³ Дискуссия началась в конце 1929 г. и проходила в стенах Госплана СССР и Комкадемии ЦК ВКП (б).

культуры, искусства, образования⁴. На первом этапе изучение велось преимущественно советскими историками и историками искусства. Предметом исследования в данных работах выступает государственный и партийный аппарат, довлеющий над самостоятельным развитием художественной жизни в целом или одной из ее областей. Данные исследования объединяет то, что культура в них предстает как контролируемый элемент. Управление этим элементом помещено в руки партии и советского руководства, которым удалось реализовать новые социалистические идеалы, несмотря на саботаж со стороны буржуазных элементов. В работах советского периода делается однозначный идеологически-обусловленный вывод о ложном пути, выбранном модернистами, формалистами, левыми. Данные обозначения обычно употребляются синонимично, без указания на какие-либо различия. Однако наличие таких значимых для советской культуры фигур, как В.В. Маяковский, вынуждали делать оговорку о существовании «хороших» левых⁵. Советскими исследователями в 1930–1970-х гг. был подготовлен и издан ряд сборников документов по вопросам изобразительного искусства, сопровождаемых пояснительными историческими справками, статьями и замечаниями⁶. Прилегающие к документам исторические справки и другие объяснительные тексты прямо сообщали читателям, что художники левых направлений являются политическими предателями, захватившими власть в первое десятилетие после революции⁷. Еще одной важной идеологической задачей этих сборников было убеждение в том, что спасением советской культуры за-

⁴ *Ким М.П.* Коммунистическая партия – организатор культурной революции в СССР. М., 1955; *Штамм С.И.* Управление народным образованием в СССР (1917–1936 гг.). М., 1985; *Очерки истории партийного руководства культурным строительством в СССР (1921–1925 гг.)*. М., 1982; *Fitzpatrick Sh.* The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917 – 1921. Cambridge, 1970.

⁵ *Федюкин С.А.* Борьба с буржуазной идеологией в области культуры в первой половине 20-х гг. // *Очерки истории партийного руководства культурным строительством в СССР (1921–1925 гг.)*. М., 1982. С. 21–22.

⁶ *Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л.* Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. М.; Л., 1933; *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания*. М., 1962.; *Агитационно-массовое искусство первых лет Октября*. М., 1971.

⁷ *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов ...* С. 41.

нимались не художники любых направлений, а партия большевиков и государство⁸.

Методологический поворот в отечественной историографии, совершенный в русскоязычном пространстве М.М. Бахтиным, Ю.М. Лотманом и А.Я. Гуревичем, не сразу отразился на общем потоке исследований по истории отечественной культуры и изобразительного искусства. В 1980-е гг. интерес к теме культуры и искусства 1920-х гг. начинает резко возрастать. С одной стороны, постепенно исследователи начинают применять новый методологический инструментарий, с другой – появляется возможность работы с новыми архивными материалами. Открытие архивных материалов привело к появлению корпуса работ, исследовавших художественную жизнь сквозь призму государственных структур. Отметим фундаментальную работу М.Б. Кейрим-Маркус⁹. Автор выявила и проанализировала огромный объем источников, ориентируясь именно на исследовательские задачи. Исследованием государственных структур руководства культурой занималась также Т.П. Коржихина, результатом ее деятельности стала фундаментальная работа «Извольте быть благонадежны!»¹⁰. Автор монографии разработала огромный объем архивных материалов, исследуя деятельность не только государственных структур, но и художественных объединений, общественных организаций. Т.П. Коржихина в определении культурной политики следует за традицией советской историографии: несмотря на широкое описание противодействующих сил в развитии искусств, автор повторяет тезис о «засилье» левых и их радикализме. Работа А.С. Павлюченкова является «пограничным» исследованием между советской историографией и социальным поворотом в исторических исследованиях. С одной стороны, в монографии присутствуют элементы советской концепции, такие как руководящая роль партии. С другой, отсутствует тезис, что «ле-

⁸ Маца И., Рейнгардт Л., Ремпель Л. Советское искусство за 15 лет ... С. 13.

⁹ Кейрим-Маркус М.Б. Государственное руководство культурой. Строительство Наркомпроса. Ноябрь 1917 – середина 1918 гг. М., 1980.

¹⁰ Коржихина Т.П. Извольте быть благонадежны! М., 1997.

вые» – однозначно деструктивная сила в развитии советской культуры¹¹.

В 1980–1990-е гг. создавался основной историографический диапазон исследований по истории искусства послереволюционного времени. Становится доступной для изучения тема изобразительного авангарда, которая сразу же привлекла множество исследователей¹². В 1990-е гг. появляются работы, сосредоточенные на изучении фундаментальных пластов эволюции культуры¹³. Следует выделить работы Ш. Фицпатрик, которая создала целый комплекс исследований, посвященный как деятельности Наркомпроса, так и советскому обществу в целом. Она не только ввела в научный оборот архивные источники, но и концептуализировала «советское» с учетом социальных особенностей революционного и тоталитарного обществ¹⁴.

Одним из основных вопросов, формировавших дискуссию среди исследователей, стал вопрос о соотношении «революционного» и «тоталитарного» искусства. В исследовании В.З. Паперного данный дуализм рассмотрен на материалах архитектуры сталинского периода¹⁵. Б. Гройс в работе «Утопия и обмен» изучает тоталитарный культурный проект (в значении утверждения единственного стиля в искусстве – соцреализма) как логическое развитие авангардного искусства¹⁶. Автор рассматривает идентичность социалистического и авангардного проекта в рамках утопизма обоих¹⁷. Б. Гройс связывает появление нового искусства с технологическим развитием¹⁸. Историк ис-

¹¹ Павлюченков А.С. Партия. Революция. Искусство (1917–1927). М., 1985. С. 64.

¹² Адашкина Н.Л. Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 264–273; Карасик И.Н. Изобразительное искусство в новой культуре. Судьбы авангарда // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 222–235; Мислер Н., Боулт Дж. Фионов. Аналитическое искусство. М., 1990; Боулт Дж.Э., Лобанов-Ростовский Н.Д. Художники русского театра, 1880–1930. М., 1994.

¹³ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993; Геллер М.Я., Некрич А.М. Утопия у власти. М., 2000; Голомиток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994; Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932. М., 1998.

¹⁴ Fitzpatrick S. The cultural front: Power and culture in revolutionary Russia. Ithaca, 1992; Она же. Срывайте маски! Идентичность и самозванство в России XX века. М., 2011; и т.д.

¹⁵ Паперный В.З. Культура два: смысловые и стилевые особенности тоталитарной культуры на примере сталинской архитектуры и скульптуры. М., 2006.

¹⁶ Гройс Б. Утопия и обмен... С. 16.

¹⁷ Там же. С. 106.

¹⁸ Там же. С. 366.

куства И.Н. Голомшток связывал отказ от авангардного искусства с политическими мотивами¹⁹. К. Аймермахер в работе «Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932» проводит разграничение между авангардной и соцреалистической эпохой (в отношении возможности реализации) по личностным особенностям вождей Советского государства. Согласно выводам автора, В.И. Ленин не любил новое искусство, но не считал необходимым возводить свои вкусы до общегосударственных, в отличие от И.В. Сталина. В 2000 г. вышла на русском языке работа Шт. Плаггенборга, комплексно рассмотревшая вопросы революционной культуры и ставшая классическим пособием по данной тематике.²⁰

Комплексный подход в изучении акторов художественной жизни советского периода представлен в исследованиях М.Р. Зезиной²¹ и Г.А. Янковской²², правда применительно к периоду 1930–1960-х гг. Именно в этих работах был впервые учтен и демографический фактор. Исследования Г.А. Янковской открыли изучение именно социальной истории российского изобразительного искусства. Работы Г.А. Янковской впервые применительно к данному предмету рассматривают художников как сообщество, объединенное корпоративными интересами и ценностями, в них выделяется важность поколенческого подхода. Следует отметить появление отдельных исследований социальной истории советского искусства, например, в музыкальной сфере²³. Данный пул исследований во многом был за-

¹⁹ Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 10.

²⁰ Плаггенборг Шт. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000.

²¹ Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е годы: дис. ... д-ра ист. наук. М., 2000; *Она же*. Творческие союзы как корпоративные организации советской художественной интеллигенции // Ученые записки РАГС. Выпуск 1 (IX). М., 2009. С. 37–56; и т.д.

²² Янковская Г.А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография. Пермь, 2007; *Она же*. Иллюзии и корпоративные интересы арт-сообщества в зеркале съездов российских художников имперской и советской эпох (1894–1957 гг.) // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 114–127; и т.д.

²³ Tomoff K. “Most respected comrade...”: Patrons, clients, brokers and unofficial networks in the Stalinist music world // Contemporary European History. 2002. T. 11. №. 1. С. 33–65.

дан подходом В. Данхем и ее концепцией «большой сделки»²⁴. Автор рассмотрела переход, совершенный согласно ее концепции после Великой Отечественной войны, от системы декларируемой революционной борьбы и революционных ценностей к системе «сделки» и новым возможностям и привилегиям. Привилегии в данном случае включали не только материальные ценности, но и, например, возможность профессиональной самореализации²⁵.

Историографическим блоком являются также биографические исследования. К ним относятся исследования жизни и деятельности художников²⁶. Одной из особенностей таких работ является то, что документальная часть занимает значительное место. Данное явление оправдано, т.к. архивы многих художников до сих пор не находятся в открытом доступе для исследователей.

Массив исследовательской литературы посвящен отдельным направлениям изобразительного искусства²⁷. Основной задачей авторы данных работ ставили исследование непосредственно теорий искусства, изобразительных средств и приемов, критериев принадлежности к тому или иному направлению. В советской историографической традиции широко использовался термин «модернизм» (применительно к искусству). Модернизм рассматривался как течение, которое на территории Советского государства прекратило свое существование во второй половине 1920-х гг. (за некоторыми досадными исключениями), в отличие от западного искусства, где он обретал все

²⁴ Dunham V.S. In Stalin's time: Middleclass values in Soviet fiction. London; New York; Melbourne, 1990.

²⁵ Ibid. P. 4–5.

²⁶ См.: Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. М., 1994; Адашкина Н.Л. Петров-Водкин. М., 1970; Она же. Любовь Попова. М., 2010; Лазарев М.П. Давид Штеренберг. М., 1992; Еришов Г.Ю. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб., 2015; Махов Н.М. Павел Филонов и его натурфилософия. М., 2015; Александр Древин в музейных собраниях. М., 2003; Пчелкина Л.Р. Соломон Никритин – художник и теоретик // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 342–355.

²⁷ См.: Родькин П.Е. Футуризм и современное визуальное искусство. М., 2006; Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2006; Vaingurt J. Wonderlands of the avant-garde: technology and the arts in Russia of the 1920s. Evanston, 2013; Davis R.H. Russian and Ukrainian avant-garde and constructivist books and serials in the New York public library: a first census & listing of artists represented. New York, 1998; Сидорина Е.В. Конструктивизм без берегов: исследования и этюды о русском авангарде. М., 2012.

менее здоровые формы в течение XX в²⁸. В постсоветский период термин «модернизм» получил распространение в литературоведческих исследованиях²⁹, в работах об изобразительном искусстве 1917–1927 гг. предпочитали использовать термин «авангард» или же «исторический авангард»³⁰.

Исследование авангарда расширилось благодаря снятию идеологических запретов, открытию архивных источников и вниманию к теме со стороны массового зрителя. Величайший вклад внес в изучение темы советского искусства и высшей художественной школы в 1917–1927 гг. С.О. Хан-Магомедов. Большую часть жизни он посвятил исследованию и мемориализации отечественного изобразительного и архитектурного авангарда. Его работы стали основой для будущих исследований авангарда и художественного образования³¹. В настоящее время целые группы исследователей продолжают разрабатывать историю ВХУТЕМАСа и его вклад в развитие современного художественного образования³². А.В. Крусанов в грандиозном по масштабам охватываемого материала трехтомнике «Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)» отмечает резкую политизацию «левых» сразу же после Февральской революции, направленную на борьбу со старыми учреждениями искусства, такими как Академия художеств³³.

Отдельным блоком следует выделить исследования социально-демографического характера. Несмотря на то, что сооб-

²⁸ См.: *Сибиряков В.Н.* Поп-арт и парадоксы модернизма. М., 1969; *Можнягин С.Е.* Призраки модернизма. М., 1970.

²⁹ См.: *Рейнгольд Н.И.* Английская литература модернизма. История. Проблематика. Поэтика. М., 2017; *Загидуллина Д.Ф.* Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань, 2013.

³⁰ Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М., 2010. Кн. 1. С. 3.

³¹ *Хан-Магомедов С.О.* Александр Веснин. М., 1983; *Он же.* Архитектура советского авангарда. М., 2001; и т.д.

³² См.: Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-х гг.: Материалы Всероссийской конференции, посвященной 100-летию образования Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ), Москва, 24–26 декабря 2018 года. М., 2018; *Смекалов И.В.* Первая реформа художественного образования в России 1918 г. как проект универсальной творческой среды в сфере промышленного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 4–3. С. 41–52.

³³ *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. М., 2003. Т. 2: Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. С. 24.

щество художников специальному исследованию в данном ключе не подвергалось, работы по демографической истории XX в. позволяют рассматривать сообщество художников в полноценном контексте социально-демографических изменений³⁴.

Следует отметить, что, несмотря на значительное количество историографии, так или иначе затрагивающей вопросы изобразительного искусства и культурной политики советского государства, специально задача исследования сообщества советских художников в 1917–1927 гг. не ставилась, ввиду чего остались не исследованными в полном объеме многие элементы данной проблемы, а именно: состав сообщества художников, его функционирование в 1917–1927 гг., деятельность художников и организационная составляющая в государственных структурах, принципы взаимодействия его представителей с представителями советской власти, история высшего художественного образования с точки зрения организационной и повседневной практики.

Объект и предмет исследования. Объектом исследования является сообщество советских художников (живопись, скульптура, графика) в 1917–1927. В данном случае определение «советские» не несет идеологической нагрузки, а подразумевает художников, проживавших на территории РСФСР. Предметом исследования – демографические и социальные трансформации; организационные и коммуникативные практики; системы профессионального воспроизводства и повседневные практики сообщества художников.

Целью исследования является реконструкция процесса трансформации сообщества советских художников. В связи с чем можно выделить несколько **задач исследования**: 1) изучение демографических характеристик сообщества художников, повседневности и гендерной истории сообщества; 2) изучение функционирования сообщества художников в процессе формирования структурных подразделений Наркомпроса, отве-

³⁴ *Жиromская В.Б.* Основные тенденции демографического развития России в XX веке. М., 2012; *Она же.* После революционных бурь: население России в первой половине 20-х годов. М., 1996; *Араловец Н.А.* Городская семья в России 1897–1926 гг.: Историко-демографический аспект. М., 2003; и др.

чающих за изобразительное искусство; 3) изучение реформирования системы высшего художественного образования как фактора трансформации сообщества художников; 4) изучение повседневных практик представителей сообщества художников.

Хронологические и территориальные рамки исследования. Сообщество художников изобразительного искусства не появилось в 1917 г. и не перестало существовать в 1927 г., однако именно 1917 г. стал моментом слома привычной художникам структуры функционирования в капиталистическом обществе и моментом возникновения советской системы, элементом которой они неизбежно стали. В первое десятилетие происходит переход и адаптация художников к советской системе. Во-первых, этот период первого послереволюционного десятилетия закрепился в качестве рубежа формирования в советской и западной историографии и свершения первой культурной революции в СССР. Во-вторых, для самого сообщества художников 1927 год стал отчетным периодом деятельности, ввиду чего он отмечен многими юбилейными празднованиями, крупными выставками³⁵. В-третьих, 1927 год стал последним годом жизни сообщества перед переходом в жесткую иерархичную структуру. Художественная теория, практика и бытование внутри сообщества были унифицированы на продолжительное время благодаря созданию единого органа руководства искусством³⁶, стандартизации высшего художественного образования на реалистических принципах и созданию системы творческих союзов³⁷.

Территориальные рамки исследования ограничены РСФСР, однако ввиду особенностей функционирования сообщества, внимание сосредоточено на столичных городах (Москва и Петроград). При этом, демографическое измерение исследования охватывает, в том числе, данные по всему СССР.

Источниковая база данного исследования представлена опубликованными и неопубликованными письменными источ-

³⁵ Павлюченков А.С. Партия. Революция. Искусство (1917–1927). М., 1985. С. 8.

³⁶ Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) – создано в 1928 г. для регулирования всех областей искусства.

³⁷ Союз художников СССР был создан в 1931 г.

никами. Значительная часть последних вводится в научный оборот впервые.

В ходе исследования были разработаны и использованы материалы *федеральных архивов*: Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ) – Ф. А1565, Ф. А2306, Ф. А2307, Ф. А2313, Ф. А298, Ф. Р5508, Ф. Р4085; Российского государственного архива литературы и искусств (РГАЛИ) – Ф. 237, Ф. 645, Ф. 665, Ф. 680, Ф. 681, Ф. 965, Ф. 962, Ф. 1933, Ф. 1938, Ф. 2089, Ф. 2422, Ф. 2577, Ф. 2633, Ф. 2717, Ф. 2843, Ф. 2852, Ф. 2963, Ф. 2943 и др.; Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ) – Ф. 17, Ф. 142, Ф. 147, Ф. 324; Российского государственного архива экономики (РГАЭ) – Ф. 1562; *региональных архивов*: Центрального государственного архива города Москвы (ЦГА Москвы) – Ф. П–22; Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) – Ф. 100, Ф. 133, Ф. 144, Ф. 416; а также *ведомственных архивов*: отдела рукописей Третьяковской галереи – Ф. 4, Ф. 64, Ф. 106, Ф. 112, Ф. 119, Ф. 137, Ф. 141, Ф. 151, Ф. 159, Ф. 162, Ф. 181, Ф. 220 и др.; отдела рукописей Русского музея – Ф. 70, Ф. 198, Ф. 270; отдела рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) – Ф. 680.

Первая группа источников представлена *законодательными и нормативными документами*. Законодательные источники представлены декретами, постановлениями и законами, касающимися культурной политики и изобразительного искусства³⁸, а также влиявшими на реальную жизнь сообщества и непосредственно затрагивающими интересы его представителей³⁹.

Делопроизводственные документы представлены протокольной документацией и нормативными документами, дело-

³⁸ См.: Декреты Советской власти: в 18 т. Т. 1: 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. М., 1957; Институты управления культурой в период становления. 1917–1930е гг.: Партийное руководство; государственные органы управления: схемы. М., 2004; и др.

³⁹ Напр., применительно к вопросам жилищной политики: Декрет ВЦИК, СНК РСФСР от 09.01.1924 «О выселении граждан из занимаемых ими помещений». URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&rnd=0rMuw&base=ESU&n=18583&dst=100010&field=134#xJxmJUTelzhTUmBO>; Декрет ВЦИК, СНК РСФСР от 31.07.1924 «О мерах к улучшению жилищных условий научных работников».

вой перепиской и отчетными документами различных подразделений Наркомпроса, НК РКИ⁴⁰ и высших художественных учреждений⁴¹. Данная группа источников позволила увидеть сообщество художников в контексте советской культурной политики, реконструировать организационную структуру функционирования сообщества и ее трансформацию, управленческую функцию аппарата НКП. Кроме того, делопроизводственные документы отразили различные аспекты взаимодействия художников с властью и внутри сообщества, а также позволили реконструировать схемы разрешения конфликтных ситуаций.

Следующей и наиболее объемной группой являются *источники личного происхождения*. В данную группу входят опубликованные и впервые вводимые в научный оборот воспоминания, дневники, заметки, письма художников, а также приближенных к ним деятелей⁴². Использование данного вида источников дало возможность наиболее полноценно реконструировать сообщество с учетом исторического контекста и личного взаимодействия членов сообщества. Данная группа источников наиболее эффективна в исследовании субъектности автора, реконструкции личности художника, его восприятия се-

⁴⁰ См.: Культура, наука и образование, октябрь 1917–1920 г.: протоколы и постановления Наркомпроса РСФСР: в 3 кн. Кн. 1: Октябрь 1917 – 1918 г. / отв. ред. Л.А. Роговая, отв. сост. Б.Ф. Додонов. М., 2012. (Архив новейшей истории России. Серия «Публикации». Т. 12); Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. События, факты, комментарии: Сборник документов. М., 2010; Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культуре, политике, 1917–1953 гг. / под ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 1999; Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы: Материалы и документы. М., 2006; и др.; ГА РФ. Ф. А1565; А2306; А2313 и др.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 680; Ф. 681.

⁴² См.: *Кардовский Д.Н.* Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960; *Эфрос А.М.* Профили: очерки о русских художниках. М., 2007; *Виноградов Н.Д.* Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1; *Ефимов Б.Е.* Ровесник века: Воспоминания. М., 1987; *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000; *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994; *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937; *Грабарь И.Э.* Письма. 1917–1941. М., 1977; *Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985; *Лучицкий С.А.* Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М., 1988; *Луначарский А.В.* Десятилетие революции и культура. М., 1927; *Луначарский А.В., Мартов Ю.О.* Революционная Россия: 1917 год в письмах А. Луначарского и Ю. Мартова. М., 2007; *Лившиц Б.К.* Полтораглазый стрелец. М., 1991; *Рождественский В.В.* Записки художника. М., 1963; и др.

бя, окружающей действительности и задач искусства в конкретный момент времени.

Следующей группой источников являются *статистические данные*, которые современное источниковедение относит к массовым источникам⁴³. Статистические материалы, как опубликованные⁴⁴, так и впервые вводимые в научный оборот⁴⁵, задают рамку поколенческого анализа. Они позволили объективно рассмотреть демографические процессы в сообществе художников, восстановить численность и половозрастной состав, рассмотреть выявленные тенденции в динамике. Кроме того, статистические материалы высшего художественного образования позволили дополнить гендерный анализ сообщества художников.

Также в ходе диссертационного исследования были изучены материалы *публицистики*⁴⁶: публикации представителей сообщества художников в специализированных периодических и отчетных изданиях, которые раскрывают декларируемые задачи и противоречия представителей сообщества во взглядах на искусство.

Теоретико-методологическая основа исследования базируется на институциональном подходе и методологии истории повседневности. Применение данных основ позволяет исследовать сообщество художников на всех уровнях его существования с акцентом на субъектность и различные практики взаимодействия.

Институционализм появился в экономике, однако его основоположники осознавали необходимость его распространения на социальные и гуманитарные науки⁴⁷. Одна из многочислен-

⁴³ Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / под общ. ред. А.К. Соколова. М., 2004. С. 415.

⁴⁴ Всесоюзная перепись населения 17 декабря 1926 г.: краткие сводки. Вып. 8: Социальный состав и занятия населения г. Москвы. М., 1928.

⁴⁵ РГАЭ. Ф. 1562.

⁴⁶ См.: Г.Щ. 1-й год работы государственных художественных мастерских // Искусство. Вестник отдела Изобразительных искусств нар. ком. по просвещению. 1919. № 7. С. 4; Красный Малевич: статьи из газеты «Анархия». М., 2016; и др.

⁴⁷ См.: Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М., 1997; Steinmo S. Historical institutionalism // Approaches and methodologies in the social sciences: A pluralist perspective. New York, 2008. P. 118–138; Тоштендаль Р.

ных его разновидностей – исторический институционализм, фокусирующийся на трансформации институтов или, согласно С. Штейно⁴⁸, уделяющий большее значение прошлой траектории развития. Именно его использование является, на наш взгляд, наиболее целесообразным в рамках исторического исследования.

Институты в рамках институционализма – это формальные и неформальные нормы, определяющие поведение индивидов и групп. Институты структурируют повседневную жизнь и, согласно Д. Норту, определяют не дискретное, а инкрементное, т.е. постепенное развитие социума. Данная плавность перехода обеспечивается поколенческим фактором – формальные и неформальные нормы передаются из поколения в поколение, постепенно трансформируясь⁴⁹. Сообщество художников является социальным институтом с присущими ему нормами и коммуникативной структурой, которые реализуются не только в рамках межличностного общения, но и путем создающихся, существующих и трансформирующихся организаций. Также использованы элементы теории социального поля П. Бурдьё⁵⁰, которая особенно конструктивна в хронологических рамках 1917–1927 гг., когда происходил и культурный, и структурный перелом, определявший разрушение старых и закрепление новых социальных полей.

Сообщества являются также предметом социальной истории, одно из направлений которой – история повседневности. Ее основоположник А. Людтке выделял, что в центре подхода – человек в и вне рабочего пространства во всей сложности его взаимодействий с окружающим миром. Один из главных его акцентов состоял в том, что человек в подобных исследованиях переходит в статус актора – действующего лица⁵¹.

Возвращение историзма? Нео-институционализм и «исторический поворот» в социальных науках // Диалог со временем. М., 2010. Вып. 30. С. 14–25; и др.

⁴⁸ Steinmo S. Historical institutionalism ... P. 118–119.

⁴⁹ Норт Д., Уоллис Дж. Дж., Вейнгафт Б.Р. Концептуальный подход к объяснению истории человечества // ЭКОВЕСТ. 2007. Т. 6. № 1. С. 18.

⁵⁰ См.: Бурдьё П. Социология социального пространства. М., 2007.

⁵¹ Людтке А. История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти. М., 2010. С. 59–60.

В основу исследования также были положены принципы историзма и объективности. Принцип историзма позволил рассмотреть в динамике трансформацию сообщества художников. Принцип объективности реализован посредством сравнительного анализа различных видов исторических источников. Таким образом, в работе реализован методологический синтез.

Теоретическая и практическая значимость работы определяется актуальностью и научной новизной диссертации. Представленные в работе положения и выводы дополняют имеющиеся знания в данной области и являются вкладом в историческую отрасль научного знания. Материалы и выводы работы могут использоваться при составлении лекционных курсов по отечественной истории новейшего времени.

Апробация результатов исследования. Результаты работы отражены в 11 научных публикациях, общим объемом 5,6 а.л., в том числе общим объемом 3,2 а.л. в 6 изданиях, рекомендованных ВАК. Основные положения и выводы диссертации были представлены в докладах на 4 международных конференциях (ИРИ РАН, 2020, 2021; ИЭА РАН, 2018; МГУ, 2019).

Структура работы выстроена по проблемно-хронологическому принципу в соответствии с поставленными целью и задачами. Текст диссертации состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованных источников и литературы, пяти приложений, списка сокращений.

Научная новизна диссертационной работы определяется несколькими критериями. Во-первых, изучение деятельности советских художников в постреволюционный период на всех уровнях – демографическом, государственном, образовательном и личностном – позволило комплексно рассматривать именно сообщество и процессы в нем происходившие. Во-вторых, раскрыты не только формальные стороны новых структурных образований, но и эволюция представлений их членов о значении Революции 1917 г., а также о месте сообщества в новой социальной структуре. В-третьих, советские художники в 1917–1927 гг. предстают не слепыми последователями некой «исторической воли» (например, в лице большевиков), а деятельными участниками исторического процесса, но-

сителями культуры профессионального сообщества – формирующейся советской художественной элиты. В-четвертых, обоснована несостоятельность историографической концепции о создании советского культурного проекта партией большевиков, а также концепции, игнорирующей субъектность сообщества, согласно которой художники авангардных направлений творили, пока большевики не решили, что соцреализм – это единственный «правильный» вид живописи, и не устроили кампанию по борьбе с формализмом. В-пятых, в данном исследовании впервые введен в научный оборот ряд архивных материалов: делопроизводственные документы отдела ИЗО НКП, внутренняя документация высшей художественной школы (ГСХМ/ВХУТЕМАС), в особенности, документы партийной ячейки, а также источники личного происхождения художников и художниц – письма, дневники, воспоминания.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В демографической структуре сообщества советских художников в 1917–1927 гг. преобладающее количество его членов было представителями революционного поколения (1874–1898 г.р.), что пропорционально отразилось на системе представительства в государственных и образовательных организациях. Таким образом, демографическая структура сообщества соответствовала социальной структуре. Внутри революционного поколения художников выделяется первая и вторая волна, рубежом между которыми является момент вхождения в профессиональное поле. Эта граница влияла на формирование взаимоотношений власть-художник, восприятие идеологии и фигуры вождя, благодаря чему осуществлялась постепенная трансформация института сообщества.

2. В период формирования советских государственных органов культуры и просвещения в них вошло значительное количество профессиональных художников, до этого не имевших опыта политической деятельности или партийной работы. После реформы Наркомпроса 1921 г. и введения структуры главных управлений профессиональные художники продолжали оставаться в государственной системе до 1927 г.

3. Советская образовательная модель, демонстрировавшая тенденции к централизации и укрупнению, противоречила привычной художникам вариативности образовательных институций.

4. Система представительства сообщества на протяжении 1917–1927 гг. трансформировалась от отсутствия кадровых принципов и превалирования личных контактов между художниками и большевиками к временному возврату дореволюционных представлений об эгалитарности как равенству всех художественных направлений, а затем к представлению сообщества как единой новой элитарной группы.

5. Резкое увеличение численности сообщества приводило к недостатку рабочих мест и заказов, система распределения которых между молодыми художниками определялась во многом близостью к мастеру, что привело к постепенному осознанию себя массами художников-студентов как группы с интересами, отдельными от своего мастера.

6. Материальное положение советских художников и складывание системы их обеспечения в 1917–1927 гг. демонстрируют, что встраивание в привилегированный слой началось с художников, получивших массовое признание до Революции 1917 г., постепенно распространившись на все сообщество.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, рассматривается степень изученности проблемы, определяется объект и предмет, хронологические и территориальные рамки, выявляются цели и задачи исследования, дается характеристика источниковой базы, теоретико-методологических подходов.

В первой главе **«Сообщество художников: социально-демографическое измерение»** приводится теоретическое обоснование понятия «сообщество», исследуется динамика его численного и половозрастного состава, гендерных отношений.

В параграфе 1.1. «*Сообщество: теоретико-методологические подходы*» исследована история развития определения и употребления понятия в гуманитарных и социальных науках, выявлена целесообразность его использования. Словарная практика продемонстрировала, что первоначально более узкое понятие «сообщество» в российской традиции расширялось за счет иностранных исследовательских подходов. В современной науке понятие «сообщество» наиболее широко применяется в социологии, политологии и философии. В настоящее время закрепилось несколько его трактовок, которые фокусируют внимание на разных объединяющих основах объекта исследования: совместном проживании, общей идеи или цели, контркультурности по отношению к обществу, единой коммуникативной модели. Один из объединителей – это профессия, т.к. она предполагает наличие корпоративных интересов. Подобный подход практикуется сегодня и в исторической науке. Художник в перовой половине XX в. – это профессия, которая предполагает обладание определенными навыками изобразительной работы, получение высшего художественного образования, использование определенных общих инструментов труда. При этом, советские художники обладали рядом специфических черт, кроме профессиональных, которые дают возможность определять их как сообщество: численная компактность, необходимая для эффективного взаимодействия между представителями сообщества и позволяющая устанавливать личные связи; наличие харизматических лидеров, которые образуют вокруг себя группы последователей; коллективные формы деятельности; горизонтальное товарищество; осуществление воспроизводства сообщества путем «воспитания» новых его членов.

В параграфе 1.2. «*Демографическая характеристика сообщества художников*» осуществлен демографический и поколенческий анализ, выявлен численный и половозрастной состав сообщества художников и его изменения начиная с конца XIX в., а также изучены демографические факторы и их влияние на сообщество. В 1923 г. численность сообщества на территории СССР составляла 3 980 чел. На Европейскую часть России приходилось более 80% сообщества, а на Москву по-

рядка 40% сообщества. Численность художников в Москве с 1902 по 1926 г. увеличилась в 3,6 раз, если учитывать только самодеятельное население, и ровно в два раза, если учитывать несамодеятельное и домашнюю прислугу. Изменилось половое соотношение самодеятельного населения: от 86,9% мужчин и 13,1% женщин до 82,67% мужчин и 17,33% женщин. Основное ядро сообщества составляли представители революционного поколения – это родившиеся в период 1874–1898 гг. Тенденции к увеличению численности сообщества не смогла помешать и миграционная активность художников.

В параграфе 1.3. *«Гендерные отношения в сообществе художников»* исследованы несколько их уровней: получение высшего художественного образования и профессиональное занятие искусством; семейные отношения; специфика мужского и женского художественного труда; отношения с новой властью; восприятие изменений образа советского человека. В диссертации отмечается, что авангард стал тем направлением, где впервые появляется значительное количество известных женщин-художниц. Получение высшего художественного образования было важной частью процесса вхождения в сообщество, но статистические материалы продемонстрировали значительный разрыв между женщинами, получавшими высшее художественное образование и ставшими профессиональными художницами. Это происходило отчасти из традиционного понимания значения такого образования для женщины – не способа самореализации и заработка, а полезного навыка для семейной жизни. В случае создания семьи муж – жена – ребенок распределение обязанностей оставалось преобладающим традиционным. Выстраивание диалога с властью усложнялось представлением о женщинах-партийцах, наделенных неограниченными полномочиями по принципу близости к какому-то большевистскому лидеру. Художницы были представлены во власти слабо: малочислены в отделе ИЗО НКП и различных коллегиях, не артикулировали свои интересы отдельно.

Во второй главе **«Сообщество художников в системе государственного управления»** реализовано исследование представительства сообщества в государственных структурах в

соответствии с хронологическим делением на параграфы, в каждом из которых заключен определенный этап, характеризующийся, с одной стороны, реформой подразделений Наркомпроса, а с другой стороны, изменениями взаимоотношений художник – власть.

В параграфе 2.1. *«Формирование отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. 1917–1919 гг.»* реконструирована история создания отдела ИЗО НКП и его задачи, выявлены основные акторы, принципы привлечения других художников к сотрудничеству и взаимодействию с новой властью, а также факторы, влиявшие на развитие представительства художников в государственных структурах. Отдел ИЗО НКП начал формироваться еще в 1917 г., однако датой его основания можно считать январь 1918 г., когда художник Д.П. Штеренберг занял должность руководителя отдела. Параллельно с деятельностью отдела выстраивается система комиссий, в которую входили сотрудники отдела – художники. В данный период наибольшее значение в деле отбора руководящих кадров имела фигура А.В. Луначарского. Он назначил заведующих коллегиями, а они уже отвечали за заполнение остальных должностей. Задачей отдела ИЗО НКП стало проведение «ревизии» существовавших художественных учреждений и их «собрание», налаживание диалога между сообществом художников, художественной молодежью и новой властью. В данный период произошло размежевание с архитектурным подотделом, что было связано со сложившейся системой привилегированного положения архитекторов, и личными отношениями А.В. Луначарского и И.В. Жолтовского. Параллелизм отдела ИЗО НКП и НК Имуществ Республики был устранен в пользу первого, а концепция Пролеткульта, отрицавшая необходимость существования сообщества художников, была отвергнута.

В параграфе 2.2. *«Отдел Изобразительных искусств в системе Главных управлений Наркомпроса. 1920–1923 гг.»* исследовано изменение структуры НКП, утвержденное декретом СНК РСФСР от 11 февраля 1921 г. «О Народном Комиссариате Просвещения». Подготовка реформы Наркомпроса проходила весь 1920 г. Комиссия по реорганизации продолжала существ-

вывать и после декрета об узаконении реформы Наркомпроса. В результате реформы и перехода к система главных управлений отдел ИЗО НКП сохранил свои кадры, но оказался в куда более сложной системе подчинения. В 1920–1922 гг. произошел расцвет регионального представительства отдела ИЗО НКП. Количество художников увеличилось, т.к. Гражданская война постепенно завершалась, возвращались художники, ранее задействованные в партийной работе или РККА. В 1921–1922 гг. художникам удалось закрепить систему представительства в государственных органах, хотя дискуссии о полноте этого представительства не утихали. Представительство базировалось на принципе художественных направлений, однако также закрепленное количество мест в отделе было у РАБИСа. Проведение консолидационных мероприятий и дискуссии внутри сообщества были не в состоянии разрешить противоречия силами его представителей. Возникли альтернативные центры выстраивания взаимодействия различных групп художников с властью. С этим было связано и появление АХРР, члены которой, во многом благодаря возвращению художников-«революционеров», успешно выстраивали неформальные связи, использовали массовые формы искусства, которые приносили средства и позволяли впоследствии оказывать финансовую поддержку тем, кто вступал в ассоциацию.

В параграфе 2.3. *«Научно-художественная секция Государственного ученого совета Наркомпроса. Подсекция ИЗО. 1924–1927 гг.»* рассматривается последний период деятельности данного госоргана, характеризующийся развитием номенклатурной системы и тем, что он являлся подготовительным этапом для создания единого органа руководства искусством. Начиная с 1926 г. зафиксировано повышенное внимание к Подсекции ИЗО со стороны Агитпропа. Трансформировался вектор дискуссии о создании единого государственного органа управления искусством: РАБИС снизил свою деятельность в данном направлении, а Научно-художественная секция отвергла необходимость создания такового. Начинается исключение из партийных рядов сотрудников Наркомпроса. В 1926 г. также произошел масштабный конфликт в АХРР, когда его москов-

ское отделение во главе с А.В. Григорьевым вступило в конфронтацию с остальными членами президиума. Состав подсекции ИЗО постепенно пополнялся не только художниками, но и искусствоведами, впоследствии ставшими борцами с формалистами. Однако вплоть до конца 1927 г. подсекция продолжала пытаться отстаивать интересы сообщества, не имея уже в руках рычагов влияния и управления.

В третьей главе **«Сообщество художников в процессе формирования системы высшего художественного образования»** реализовано исследование деятельности сообщества в системе высшего образования. Изучены механизмы формирования мастерских, смены ректоров и преподавательского состава, взаимоотношений студент-преподаватель.

В параграфе 3.1. *«Реформа высшего художественного образования. Свободные мастерские (ГСХМ). 1917–1919 гг.»* рассматривается преобразование художественных училищ в Москве в Свободные мастерские. Основной преподавательский состав продемонстрировал готовность к сотрудничеству с новой властью. Первое положение о мастерских обладало большим демократическим потенциалом, подразумевавшим выборность руководителей мастерскими и регулирование студентами образовательного процесса. В число преподавателей были включены и представители «старой школы», и художники-новаторы. Недовольство проявилось именно по отношению к отделу ИЗО НКП и его уполномоченному в рамках мастерских, т.к. руководство учебным заведением художниками извне приводило к предположению об использовании положения для продвижения собственного художественного направления. На данном этапе для разрешения конфликтных ситуаций предлагалось реформировать систему руководства. При этом конфликты, возникавшие в результате деятельности мастерских, художники оказались не готовы решать в рамках сообщества, т.к. политика отдела ИЗО НКП казалась им предвзятой и направленной на продвижение личных интересов или интересов одного направления в изобразительном искусстве. Иной механизм выстроился при решении конфликтных ситуаций руко-

дителей мастерских со студенчеством – они разрешаются внутри сообщества.

В параграфе 3.2. *«Формирование объединенного художественно-технического образования. ВХУТЕМАС. 1920–1923 гг.»* исследован первый период существования именно ВХУТЕМАСа. В 1920–1923 гг. произошло объединение живописных и производственных задач, что было попыткой преодолеть «буржуазность» художника и развитием тенденции сообщества к эгалитарности как равенству художественных направлений, проявившимся, в том числе, в т.н. объективном методе преподавания. Подобное объединение привело к разрушению сложившейся иерархии различных видов изобразительного искусства, что вызвало негативную реакцию художников-живописцев и привело к масштабному конфликту с первым ректором Е.В. Равделем и последующей смене руководства. Кроме того, художники-преподаватели мастерских проявили неготовность выстраивать диалог с государственными органами через своего представителя – Д.П. Штеренберга, и обращались к другим представителям государственных структур с запросом на урегулирование конфликтов извне сообщества. Вокруг ВХУТЕМАСа была создана целая инфраструктура – это МЖК и ИНХУК, такая связка была направлена на погружение студенчества в современное изобразительное искусство. Соответственно, данные учреждения были направлены именно на развитие сообщества, а не привлечение массового зрителя к новейшему искусству. При этом, возросла регулирующая роль по отношению к высшей школе со стороны Главпрофобра, что сказалось на ВХУТЕМАСе в виде деятельности Мандатной комиссии и ОПОРа НК РКИ. Художники-учащиеся пытались противостоять ее деятельности, концентрируясь на разногласиях в сообществе, проходящих по художественным направлениям, однако они проявили готовность выстраивать диалог с Д.П. Штеренбергом и делегировать ему функцию посредника между сообществом и государственной властью.

В параграфе 3.3. *«Высшее художественное образование в контексте формирования новой культурной политики. 1924–1927 гг.»* рассмотрен финальный отрезок существования

ВХУТЕМАСа (в 1927 г. он был переименован во ВХУТЕИН). Этот этап характеризуется, в первую очередь, усилением «реалистических» тенденций, что связано с позицией студенчества, которое перестало поддерживать профессоров. Результатом стали непрекращающиеся трения между преподавательским составом, неспособность его, а также сообщества художников в целом, предложить пространство профессиональной реализации для возросшей численности студентов, а не только тех, кто взаимодействовал с мастером в рамках объединения. В 1926 г. АХРР активно включился в процесс регулирования деятельности ВХУТЕМАСа, перешел от стратегии создания собственного учебного заведения к стратегии получения рычагов управления и проведения собственной политики как через студенчество с упором на ОМАХРР и партийных студентов-художников, так и через руководителей НКП и Главпрофобра. При этом, идея диалога с преподавательским составом ВХУТЕМАСа или художниками в подсекции ИЗО отвергалась. Также влияние оказал качественный переход ячейки РКП(б) ВХУТЕМАСа в течение 1919–1927 гг. от представителя интересов студенчества, в первую очередь, перед внешними организациями до регулятора преподавательского состава.

Изучение бытовой жизни художника, вызовов повседневности и закрепляющихся рутинных событий, а также особой роли городского пространства в постреволюционное десятилетие реализовано в четвертой главе **«Повседневные практики общества художников»**.

В параграфе 4.1. *«Вызовы повседневности в восприятии художников»* на материале преимущественно эго-документов реконструированы продовольственные и экономические трудности, практики отдыха, утрата, сохранение или получение привилегий. В 1917–1920 гг. бытовая сторона жизни представителей сообщества наиболее часто характеризуется словами «голод» и «холод». В первые послереволюционные годы все сообщество художников ощутило снижение уровня жизни, что сказывалось на невозможности приобретения ни достаточного количества одежды, ни достаточного количества еды. При этом, зачастую подобное описание бытовых условий сопровож-

ждается артикулируемым чувством вины художника, что он не может заниматься истинным предназначением – живописью, а вынужден либо исполнять заказы, либо не имеет такой возможности ввиду нехватки сил, пространства или света. Некоторые из художников, кто достиг известности до 1917 г., сумели сохранить часть привилегий и использовать статус знаменитого художника для вступления в прямое взаимодействие с представителями политической власти. Большинство из них не попадают в рамки революционного поколения, это более старшие художники, зачастую члены ТПХВ. В 1920 г. сообщество на разных уровнях требовало признания художников как рабочего класса. Развертывание деятельности ЦЕКУБУ с 1920 г. в отношении представителей сообщества, получение все большим количеством художников академического пайка и охранных грамот на занимаемые пространства сняло данный запрос представителей, и закрепило привилегированный, элитарный характер сообщества художников.

В параграфе 4.2. *«Городское пространство в жизни и профессиональной деятельности художников»* исследовано осознание художниками новой роли города как концепции и их функционирование в рамках этого пространства. Художники, пошедшие на сотрудничество с советской властью, принимали активное участие в этом взаимоформировании города и человека. Их участие проявлялось и в оформлении внешнего облика города, и в попытке формирования принципов, согласно которым он должен существовать. Художники осознавали, что город уплотнился, стал огромной общностью, которую следовало упорядочить. Представитель сообщества художников в 1917–1927 гг. существовал в трех основных пространствах повседневности: личное жилье, мастерские и город. Личное жилье имело не всегда, владельцы его – ощутили на себе политику уплотнения, переезжавшие в Москву, ощущали иное «уплотнение» – увеличение численности городских жителей привело к сложностям с арендой. Мастерские – пространство для художника не менее важное, студенчеству и преподавательскому составу предоставлялись учебными заведениями, однако у художника сохранилась потребность в специальном про-

странстве для работы. Город стал пространством созидания для художника послереволюционного десятилетия, что реализовывалось и путем оформления революционных праздников, и осмыслением трансформации города на страницах эго-документов. Представители второй волны революционного поколения художников к моменту взросления и начала самостоятельной профессиональной жизни оказались в условиях иной повседневной культуры. Государство, в первую очередь, в лице их старших коллег, обеспечивало им материальное существование. В то же время, государственная идеология, с одной стороны, задавала им ориентиры повседневной культуры, а, с другой, привлекала их к участию в формировании таковой. Данное обстоятельство привело к большему вниманию первой волны революционного поколения к пространству личному и рабочему (личные мастерские), а второй волны – к пространству города.

В заключении подведены основные итоги исследования. В 1917–1927 гг. в демографической структуре сообщества художников преобладающее количество его членов было представителями революционного поколения (1874–1898 г.р.). Демографическая структура сообщества совпадала с социальной – революционное поколение в данный период было наиболее активным, его представители имели подавляющее количество постов в отделе ИЗО НКП/подсекции ИЗО и системе высшего художественного образования. Анализ гендерных отношений сообщества художников приводит к выводу об изменениях в брачном поведении, вызванных демографическим переходом и трансформацией патриархальной семьи. Следует выделять первую и вторую волну в революционном поколении художников. Выделение этих волн связано с получением высшего художественного образования в старой или новой системе и вхождением в сообщество до или после Революции 1917 г. Внутри одного поколения образовался серьезный разрыв, обусловленный революционной трансформацией институтов. Вторая волна революционного поколения оказалась не знакома на личном опыте с работой арт-рынка и меценатства, что привело к разнице восприятия социалистической идеологии и новых советских ритуалов.

В первые годы советской власти в государственной и образовательной системе не существовало активного подавляющего большинства «левых», радикальных художников как единого лагеря. После реформы Наркомпроса 1921 г. и образования в его структуре главных управлений художники продолжали оставаться в государственной системе до 1927 г. Организация управления усложнилась, стала более иерархичной, что привело к изменениям в коммуникативных практиках: снижалась самостоятельность и вариативность решений. Влияние представителей сообщества художников на процесс принятия решений уменьшилось в результате увеличения разветвленности государственного аппарата. Система представительства сообщества в государственных органах, регулировавших искусство и образование, на протяжении 1917–1927 гг. трансформировалась от отсутствия принципов кадровой политики ввиду ограниченных связей большевиков с художниками, превалировавшем на первом этапе, к возврату дореволюционных представлений самого сообщества об эгалитарности как равенству всех художественных направлений, а затем к представлению сообщества как единой новой элитарной группы.

Реформа высшей художественной школы привела к внедрению в образовательный процесс идей авангардного искусства, однако представители старой школы также продолжали преподавательскую деятельность. Наиболее ожесточенные схватки за образовательный ресурс происходили внутри революционного поколения. Советская образовательная модель, демонстрировавшая тенденции к централизации и укрупнению, противоречила привычной художникам вариативности образовательных институций.

Структура коммуникативных обменов на первом этапе была представлена формируемыми организационными единицами, такими как отдел ИЗО НКП. Однако данная форма не успела установиться, конфликты внутри сообщества с артикулируемым запросом на разрешение извне приводили к дроблению акторов коммуникации. «Общим местом» в коммуникативных практиках являлся вопрос об обеспечении и пайках. Сообщество художников стремилось влиять на определение

новой социальной идентичности, поэтому в 1917 – начале 1920-х гг. на разных уровнях выступало с запросом определения художника как рабочего, однако с развитием системы привилегий было включено в структуру формирующейся элиты и на уровне материального обеспечения. Первоначально художниками ожидалось изменение самого типа социальных отношений в сторону регулирования самим сообществом новых организаций и коммуникации с властью и обществом. Данное изменение не удалось реализовать, в том числе, ввиду неспособности достигнуть солидарности внутри своей социальной группы.

**Основные положения диссертации отражены
в следующих публикациях в ведущих рецензируемых журналах,
рекомендуемых ВАК при Министерстве науки
и высшего образования РФ:**

1. *Филина Ю.С.* Российская политическая эмиграция в европейском контексте начала XX века (по воспоминаниям художника Н. Прахова) // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 1 (22). С. 30–37 (0,4 а.л.).
2. *Филина Ю.С.* Процесс становления художественной элиты: теоретико-мировоззренческие искания на примере жизни и творчества С.Б. Никритина // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 5 (38). С. 9–17 (0,5 а.л.).
3. *Филина Ю.С.* Социокультурная адаптация художественной интеллигенции на о. Капри в 1905–1914 гг. // История: факты и символы. 2020. № 1 (22). С. 17–24 (0,8 а.л.).
4. *Филина Ю.С.* Гендерные отношения в сообществе советских художников (1917–1920-е) // Вестник Тверского государственного университета. Серия «История». 2021. № 4 (60). С. 57–71 (1 а.л.).
5. *Филина Ю.С., Красовицкая Т.Ю.* «Пробудившиеся утром киевляне были буквально ошеломлены изменившимся за одну ночь видом города». Воспоминания художника Н.А. Прахова. 1918–1919 гг. // Отечественные архивы. 2015. № 1. С. 96–115 (Вступительная статья, комментарии; авторский текст 0,2 а.л.).
6. *Филина Ю.С.* «Немцы каждый вечер ползли по небесам в известном направлении на Москву». Из воспоминаний художницы Ю.Г. Араповой. 1941 г. // Отечественные архивы. 2021. № 4.

С. 85–101 (Вступительная статья, комментарии; авторский текст 0,3 а.л.).

Публикации в других научных изданиях:

7. *Филина Ю.С.* Революционная теория и практика в изобразительном искусстве (по воспоминаниям художника Н. Прахова) // Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память: Материалы Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11–12 мая 2017 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 414–423 (0,5 а.л.).
8. *Филина Ю.С.* Эволюция институтов управления культурой в судьбах отдела Изобразительных искусств Наркомпроса // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды: сборник статей участников V Всероссийской научно-практической школы–конференции молодых учёных (9 ноября 2017 г.). М.: ИРИ РАН, 2018. С. 195–203 (0,5 а.л.).
9. *Филина Ю.С.* Миграционные процессы в среде художниц в конце XIX – начале XX века // Женщины и мужчины в миграционных процессах прошлого и настоящего: материалы XII международной научной конференции: в 2 ч. М.: ИЭА РАН; Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2019. Ч. 2. С. 322–325 (0,2 а.л.).
10. *Филина Ю.С.* Социально–политический аспект теорий художников новейшего искусства (1917–1927 гг.) // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды: сборник статей участников Международной научно-практической школы-конференции молодых ученых, Москва, 24–25 ноября 2020 года. М.: ИРИ РАН, 2020. С. 313–319 (0,4 а.л.).
11. *Филина Ю.С.* Воспоминания художницы Ю.Г. Араповой о 1920–1930-х гг.: трансформация мировоззрения // Альманах Конференции молодых ученых Института этнологии и антропологии РАН. М.: ИЭА РАН, 2021. Т. 2. С. 222–236. (0,8 а.л.).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Подписано в печать «___» _____ 2023 г. Формат 60x84/16.
Тираж 100 экз. Заказ № ____.

Издательский центр Института российской истории РАН
117292, Москва, ул. Дм. Ульянова, 19