

Екатерина Иванова
Европейский университет (Санкт-Петербург)
ekivanova@eu.spb.ru

Ekaterina Ivanova
European University (St. Petersburg)
ekivanova@eu.spb.ru

ГИНХУК В РАКУРСЕ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

GINKHUK IN THE PERSPECTIVE OF INSTITUTIONAL HISTORY

В статье с точки зрения институциональной истории рассматриваются события, связанные с образованием и ликвидацией ГИНХУКа. В первой ее части прослеживается институциональная генеалогия ГИНХУКа, то есть тот набор ближайших институциональных моделей, предшествовавших его возникновению, ориентация на которые во многом определила своеобразие Института, сочетавшего в себе черты научно-исследовательского центра, образовательного учреждения и творческой лаборатории. Особое внимание в этом рассмотрении уделяется предшествовавшим концепциям «института изучения искусств» и идее создания «исследовательских мастерских» при Академии художеств. Во второй части статьи рассматривается ряд событий, предшествовавший ликвидации ГИНХУКа как самостоятельного учреждения. В единый нарратив собраны факты, бывшие до сих пор уделом комментариев, а также добавлены некоторые новые детали. В этом изложении яснее очерчивается роль отдельных чиновников в судьбе ГИНХУКа, а решающее значение в деле его закрытия отводится реакциям начальства на рукопись сборника Института в накалившейся идеологической обстановке.

Ключевые слова: ГИНХУК, ИНХУК, ГАХН, МХК, исследовательские мастерские, Академия Художеств, Казимир Малевич.

The article examines the events related to the formation and liquidation of GINKHUK from the perspective of institutional history. Its first part traces the institutional genealogy of GINKHUK, that is, that set of immediate institutional models that preceded its emergence, the orientation towards which largely determined the uniqueness of the Institute, which combined the features of a research center, an educational institution and a creative laboratory. Particular attention in this discussion is given to the previous concepts of the “institute for the study of art” and the idea of creating “research workshops” at the Academy of Arts. The second part of the article examines a series of events that preceded the liquidation of GINKhUK as an independent institution. Facts that have been the province of com-

mentary so far have been compiled into a coherent narrative, and some new details have been added. This presentation outlines more clearly the role of individual officials in the fate of GINKhUK, and decisive importance in the matter of its closure is given to the reactions of the authorities to the manuscript of the Institute's collection in a heated ideological situation.

Keywords: GINKhUK, INKhUK, GAKhN, MKhK, research workshops, Academy of Arts, Kazimir Malevich.

1. набросок институциональной генеалогии

В числе прочих научно-художественных институций раннесоветского времени ГИНХУК занимает особое положение. Оно продиктовано не только кадровым составом Института — руководителями его отделов были выдающиеся авангардные художники — но и его институциональным своеобразием. Очень небольшой и при этом очень амбициозный, Институт сочетал в себе черты научно-исследовательского центра, образовательного учреждения и творческой лаборатории и, по сути, претендовал на создание новой науки, которую работавшие в нем художники выводили из собственной художественной практики.

Задача этой статьи — показать каким образом это своеобразие складывалось, но не на концептуальном уровне (что потребовало бы обширного экскурса в историю идей), а именно на уровне института, то есть, продемонстрировать тот набор ближайших институциональных моделей, на которые ориентировались создатели ГИНХУКа, и сочетание элементов которых в итоге определило его специфичность. Другими словами — дать набросок институциональной генеалогии ГИНХУКа.

Для начала следует коротко напомнить основные факты из его истории. Он был основан на базе петроградского Музея художественной культуры (МХК), созданного по инициативе левых художников из Отдела ИЗО Наркомпроса (Карасик 2001: 13–17). Музей открылся для публики в 1921 году. В конце августа 1923 года заведующим Музеем был назначен Казимир Малевич, и уже осенью при Музее были открыты исследовательские Отделы¹. Осенью 1924 года МХК был официально переименован в Институт художественной культуры, а в начале следующего получил статус государственного. В конце 1926 года ГИНХУК был слит с Государственным институтом истории искусств (ГИИИ), что фактически означало его ликвидацию.

¹ Формально-теоретический (позже Отдел живописной культуры) — зав. Малевич, Органической культуры — зав. Михаил Матюшин, Материальной культуры — зав. Владимир Татлин (позже Николай Суетин), и Общей идеологии (позже Общей методологии) — зав. Павел Филонов (уже в конце 1923 г. отказался от своей должности, которую занял Николай Пунин); а также два внештатных отдела: Экспериментальный — зав. Павел Мансуров, и Фонологический — зав. Игорь Терентьев. Фонологический отдел просуществовал при МХК меньше года, Отдел Мансурова в 1925 г. был закрыт как ненаучный, однако продолжил работу неофициально.

Организацию ГИНХУКа в первую очередь, и закономерно, связывают с докладом Павла Филонова «Институт Исследования Культуры Искусства», который был сделан им от группы левых художников в июне 1923 года на Петроградской губернской музейной конференции. Одним из вопросов конференции была дальнейшая судьба МХК, необходимость существования которого в тот момент многими ставилась под сомнение (Карасик 1998: 12). В докладе Филонова предлагалось вместо Музея организовать институт, в который Музей должен был войти на правах Отдела, что в дальнейшем и было реализовано при поддержке ведомств, руководивших музейными и научно-художественными учреждениями. По итогам конференции была образована комиссия при Акцентре, как было сказано в заметке в журнале *Жизнь искусства*: «Для разработки вопроса о МХК в целях превращения его в музей-институт, связанный с научными музейными организациями» (Карасик 1998: 367).

Оставив пока в стороне содержание доклада и то влияние, которое он оказал на непосредственную организацию Института, обратимся сперва к тому, что ему предшествовало. В целом этот доклад — хотя Филонов никакого прямого отношения к Музею не имел², — нельзя назвать неожиданным, поскольку и в самом Музее уже начиная с 1921 года, то есть буквально с открытия, велись разговоры о его возможных преобразованиях. Толчком к этому послужило отстранение левых художников от власти и расформирование Отдела ИЗО, структурным подразделением которого по сути и являлся Музей (у него не было собственной сметы, а сотрудниками были служащие отдела). Основная хронология посвященных этому вопросу дискуссий была восстановлена И. Карасик (Карасик 1998: 12), мы же здесь их коротко суммируем.

Первые предложения о возможных трансформациях МХК исходили от Николая Лапшина, научного сотрудника и помощника директора Музея, занимавшего в то же время ряд высоких административных постов³. В ходе различных заседаний осенью 1921 и зимой 1922 года Лапшин последовательно говорит о «желательности организовать при Музее Институт художественной культуры, как орган ученого характера», затем предлагает «образовать научные учреждения из состава активных художников и критиков и узаконить право научной разработки и исследования всего художественного материала». Наконец в январе 1922 года сообщает «о поручении Московским Инхуком т.т. Татлину, Матюшину, Дымшиц-Толстой и Лапшину организовать Петроградский Инхук, который явился бы отде-

² По мнению И. Карасик, Филонов выступал на конференции в качестве члена Ревизионной комиссии, обследовавшей МХК за несколько месяцев до ее проведения (Карасик 1998: 366).

³ В апреле 1921 г. Лапшин был назначен заведующим подотделом художественного труда в Отделе ИЗО НКП, был членом художественной коллегии ИЗО НКП; с того же времени он занимал должность заведующего отделением ИЗО Художественного отдела Петрогубполитпросвета.

лением московского». Музейная комиссия⁴ однако не захотела ставить новый Институт в зависимость от Москвы, и это предложение, как и предыдущие, ни к чему не привело.

Параллельно этим предложениям в Музее обсуждались и другие варианты расширения и углубления научной деятельности, которые касались именно практической исследовательской работы. Так, с осени 1921 года в планах МХК начинает фигурировать «исследовательская мастерская», в задачах которой значатся «научное исследование произведений искусства и художественного труда» и «экспериментальные работы научных сотрудников». В начале 1923 года идея «исследовательской мастерской» трансформируется в идею «лабораторно-исследовательских мастерских», на организации которых настаивает Малевич (лишь незадолго до этого включенный в Совет Музея), а затем и Владимир Татлин.

Таким образом, предложения по реорганизации Музея шли по двум основным направлениям. В русле первого речь шла именно о новом институциональном начинании — создании института или другого научного учреждения, в русле второго — об экспериментальной исследовательской работе в исследовательских мастерских и лабораториях. Хотя эти предложения не противоречили друг другу, они, тем не менее, исходили из разных контекстов, однако прежде чем перейти к их рассмотрению, следует коротко охарактеризовать общую ситуацию с художественной и научной политикой в первые годы после революции.

Тогда, как известно, власть в художественной сфере на первых порах оказалась в руках левых художников, вошедших в состав ИЗО Наркомпроса. Оказавшись у рычагов правления, они принялись за перестройку устоявшихся иерархий в области искусства. Первой задачей была трансформация художественного образования, которая вылилась в упразднение Академии Художеств и организацию Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ). Вслед за этим были предприняты попытки реформировать музейную систему, результатом которых стало основание Музея живописной культуры в Москве и Музея художественной культуры в Петрограде. В значительной степени усилия по их созданию были направлены на выработку новых принципов научного изучения искусства.

Так, в частности, Осип Брик высказывал мнение, что «музеи должны стать научными учреждениями, созидающими единую науку об искусстве» (Карасик 1998: 354). Однако дальнейшие шаги в этом направлении изначально были за пределами полномочий художников из Отдела ИЗО, поскольку шли в рамках общего реформирования высшей школы, которое осуществлялось более «компетентными» (в идеологическом смысле) подразделениями Наркомпроса. Собственно только внутри музеев или высшей школы научное изучение искусства на тот момент и существовало —

⁴ Участие в этом заседании принимали А. Карев, Н. Лапшин, М. Матюшин, Я. Назаренко, С. Исаков, Н. Пунин, А. Таран, В. Татлин, Н. Тырса. Наиболее принципиальные возражения исходили со стороны Пунина. (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 6, л. 2).

последующее же разграничение научной и образовательной деятельности стало одной из характерных черт культурной политики советской власти, для которой важно было установить жесткий контроль за высшими учебными заведениями, признанными «рассадниками буржуазной идеологии» (Иванов 2012: 367).

Стремление вынести научную деятельность за пределы ВУЗов, оставив за ними лишь узкую функцию подготовки специалистов, обеспечить их лояльность предварительным идеологическим отбором студентов и удалением наиболее оппозиционно мыслящих профессоров, и стало одной из причин организации большого числа самостоятельных отраслевых НИИ в первые годы революции. В то же время нельзя не согласиться с установившимся в советской историографии убеждением, что в первые годы после революции «коммунистическая партия отводила науке в деле строительства социализма огромную по своей значимости роль» (Бастраткова 1968: 4). Создание институтов в программе развития науки и «ее мобилизации в целях рационального исследования производительных сил» было одним из приоритетов советской власти. Так, только в 1918–1919 гг. в стране было создано 33 крупных института, к 1923 году их число достигло 55, а к 1927 году их было уже свыше 904 (Там же).

Вопрос о необходимости создания самостоятельного института для научного изучения искусства, по всей видимости, впервые при советской власти был поднят Наркомом просвещения Анатолием Луначарским в статье «Чем должен быть высший институт искусств», опубликованной в августе 1918 года в первом выпуске *Вестника народного просвещения Союза коммун Северной области* (Луначарский 1918). Поводом к ее написанию отчасти послужило осуществленное по инициативе отдела ИЗО закрытие Академии художеств. Отвечая на упреки в пагубности этого шага, в силу того, что Академия будто бы намеревалась сделаться центром научного исследования искусства, Луначарский предлагает собственное видение того, на каких основаниях подобный центр должен быть организован. На его взгляд, будущий институт должен был порвать с традиционным «интуитивным» искусствознанием и взяться за разработку новой науки об искусстве, базирующейся на экспериментальной эстетике и «научно-социалистической доктрине». В организационном плане институт, по замыслу Луначарского, должен был представлять из себя единый теоретический междисциплинарный центр, объединяющий крупнейшие высшие образовательные художественные учреждения без их обязательного административного, экономического и топографического слияния, с широким привлечением специалистов из естественных и социальных наук. Кроме того, предполагаемый институт, должен был являться не только ученым, но и учебным теоретическим центром (оставив функцию практического обучения за ВУЗаами), и также выполнять просветительские функции.

Краткий пересказ статьи Луначарского вскоре был опубликован в журнале *Искусство*, издаваемом Художественным подотделом Московского

совета рабочих депутатов (К. М. 1918), причем автор публикации обращал на нее особое внимание всех работников искусства. Заметка, горячо поддерживающая идею создания нового института, заканчивалась словами: «Время этому пришло. Теоретикам пролетарского искусства указана благороднейшая задача». Таким образом, вопрос о создании нового научного центра встал на повестку дня.

По утверждению Алексея Сидорова (Сидоров 2017: 25), со стороны Отдела ИЗО идея создания института впервые была предложена в ходе организации Государственных свободных художественных мастерских, а именно: пункт об «Институте изучения искусств» был включен в «Схему учебного плана ГСХМ»⁵, составленную, по всей видимости, в конце 1918 года. Никакой программы для института на тот момент еще не существовало, а прилагавшаяся к Схеме «Инструкция изучения искусств» (Сидоров называет ее авторами Давида Штеренберга, заведующего Отделом ИЗО, и Владимира Храковского) лишь указывала на «необходимость разработки в нем (путем семинариев) тем социологии искусств, анализа художественной формы, детского творчества и художественной педагогики» (Там же).

Необходимость разработки новых методов изучения искусства в Отделе ИЗО непосредственно связывали с необходимостью трансформации преподавания истории искусства. В частности, этот вопрос был поднят на одном из заседаний Коллегии по делам искусства в самом начале 1919 года в связи с докладом Брика о работе ГСХМ. На взгляд Брика, от старого метода преподавания было необходимо отказаться. «Сухой перечень археологических, формально-эстетических, хронологических и биографических сведений», — так в отчете о заседании характеризуется старый метод. Далее в тексте сказано: «К сожалению, у нас почти нет людей научно разрабатывающих вопросы искусства. Молодые критики и теоретики развращены „интуитивным“ методом. Наука об искусстве только еще зарождается» («В коллегии по делам искусства...» 1919).

Первым ответом на эти запросы стал московский Институт художественной культуры (ИНХУК), возникновение которого во всех подробностях было описано С. Хан-Магомедовым (1981). ИНХУК был создан на базе Совета Мастеров (объединения, изначальной задачей которого была «защита профессиональных интересов художников») по предложению Штеренберга в марте 1920 года. Разработать программу деятельности института было поручено Василию Кандинскому и Константину Юону. Обе программы были приняты и рассматривались как дополняющие друг друга план теоретической части (у Кандинского) и план практической деятельности (у Юона). Если у последнего основной целью института было заявлено создание «Большого стиля» и «Большого Искусства», установление связи с производством, а институт в целом представлял скорее как ор-

⁵ У Сидорова этот пункт включен в «Положение о ГСХМ», уточнение принадлежит публикаторам.

ганизационный и руководящий центр, то в программе Кандинского целью работ Института художественной культуры названа «наука, исследующая аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом» (Подземская 2017: 45).

Хотя согласно изначальному замыслу ИНХУК должен был разрабатывать вопросы теории и практики искусства, в ходе организационных заседаний постепенно побеждала точка зрения, что Институт должен быть «научно-теоретической, а не творческо-практической организацией» (Хан-Магомедов 1981: 338). В конце мая 1920 года он был присоединен к отделу ИЗО Наркомпроса по линии Музея живописной культуры (МЖК). При этом предложенное на одном из заседаний в середине лета присоединение ИНХУКа к ГСХМ было отклонено со следующей формулировкой: «ИНХУК учреждение научное и не может взять на себя задачи практической педагогики» (Хан-Магомедов 1981: 340).

По утверждению Надежды Подземской, решение это было сделано преимущественно под влиянием Кандинского и шло вразрез с первоначальным замыслом Штеренберга, согласно которому «изучение искусств» рассматривалось как часть художественного образования (Подземская 2017: 46). Однако после того как в результате внутреннего конфликта в начале 1921 года Кандинский и его сторонники покинули ИНХУК, он все же оказался в большей степени связанным не с МЖК, а с ВХУТЕМАСом (организованном на базе упраздненных ГСХМ), поскольку там преподавали многие из членов Института. В этот период ИНХУК становится влиятельным центром конструктивизма.

Однако уже осенью 1921 года в работе ИНХУКа произошел новый перелом, связанный с идеей перехода «от конструкции к производству». Председателем правления стал Осип Брик, который, помимо прочего, еще в 1918 году заявлял о необходимости «организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей — этих будущих произведений искусства» (Брик 1918).

Такая концепция института была близка Владимиру Татлину, называвшему свой метод «материальной культурой». В дальнейшем в ГИНХУКе он неизменно настаивал на практическом характере своей работы, при этом не отказывая ей в научности. Похожего взгляда в целом придерживался Павел Мансуров, хотя он и был менее последователен. В декабре 1921 года Татлин и Мансуров делали доклад в ИНХУКе, на котором рассказывали о произведенной ими работе по объединению петроградских левых художников. В документах МХК сохранился также текст телефонограммы, отправленной 21 декабря 1921 года, в которой среди прочего содержится просьба выслать Устав и материалы ИНХУКа⁶, из чего следует,

⁶ Телефонограмма была отправлена директором МХК А. Тараном. Адресат — Н. Альтман, бывший директор МХК и заведующий Центрсекцией ИЗО (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 6, л. 2).

что идея о создании петроградского отделения ИНХУКа рассматривалась непосредственно после поездки Татлина в Москву еще до ее обсуждения на заседании Музейной комиссии.

Курс на производственное направление вызвал в ИНХУКе новый раскол, в результате которого его вновь покинула часть сотрудников. В то же время разработка новой «науки об искусстве» нашла свое продолжение в деятельности образованной весной 1921 года Научно-художественной комиссии, а затем и в созданной на ее базе осенью того же года Российской академии художественных наук (РАХН, с 1925 года — ГАХН), одну из ключевых ролей в которых на первом этапе играл вышедший из состава ИНХУКа Кандинский. При этом РАХН по своей структуре, за тем исключением, что она не осуществляла образовательной деятельности, оказалась максимально приближена к концепции института, предложенной Луначарским, принимавшим в ее организации самое деятельное участие.

В справочном очерке о РАХН, опубликованном в журнале Академии *Искусство* в 1923 году, произведенная в 1921 году реорганизация Наркомпроса и утрата самостоятельности его бывшими отделами указывается в качестве главной причины появления специализированных художественных научных учреждений. По словам автора, эти отделы располагали к моменту реорганизации мощным аппаратом, большим штатом сотрудников, и стремились организовать у себя научную часть: «Само собою разумеется, что при преобразовании отделов в небольшие секции Главного Художественного Комитета, организации без научных функций, все эти научные части потянулись к самостоятельному существованию на правах научных учреждений. В течение июля и августа 1921 года были образованы научные институты: Государственный Институт Театроведения, Государственный Институт Музыкальных Наук, Институт Литературы и Критики. Научная работа в области изобразительных искусств отчасти выполнялась Институтом Художественной Культуры» (Кондратьев 1923: 407).

Однако существование самостоятельных Институты имело свои отрицательные стороны (по сути — их обособленность и сложность их идеологического контроля), что в свою очередь и вызвало к необходимости возникновения РАХН — научного учреждения, «которое бы, с одной стороны поставило себе задачей исследовать природу и значение искусства в целом, а с другой — объединило бы деятельность только что народившихся институтов, а также и других научно-художественных учреждений», и в то же время «подходило бы к разрешению поставленных ему задач в области искусства с общегосударственной точки зрения, служило бы своего рода экспертно-консультативным органом при разрешении текущих вопросов художественной политики» (Кондратьев 1923: 408).

Из «народившихся» после реорганизации Наркомпроса институтов только Институту музыкальных наук удалось сохранить самостоятельность — впоследствии он получил статус государственного и просуществовал вплоть до 1931 года как ГИМН. Институты Театроведения и Лите-

ратуры и критики вскоре после их создания были ликвидированы и вошли в состав секций РАХН. ИНХУК организационно вошел в Академию с 1 января 1922 года.

Такова в общих чертах предыстория поднятого осенью 1921 года вопроса о возможности организации института при МХК. Хотя подобные предложения вполне укладывались в тенденцию к образованию самостоятельных научных учреждений бывшими отдела Наркомпроса (в данном случае — петроградским отделом ИЗО), и в целом соответствовали духу времени, способствовавшему рождению множества исследовательских институтов, они имели более глубокие основания, которые уместно было бы назвать политическими. С момента своего появления на повестке дня вопрос о создании института изучения искусства был в то же время вопросом о том, в чьих руках окажется высшая экспертиза «в вопросах искусства, художественной жизни и просветительно-художественной политики» (Подземская 2017: 44–45). Таким учреждением безусловно представлялся своим создателям (сотрудникам отдела ИЗО) ИНХУК, однако реорганизация Наркомпроса и основание РАХН означало и потерю власти, и потерю инициативы в вопросе о создании «новой науки об искусстве». Кроме того, ИНХУК после ухода Кандинского являлся в большей степени рупором определенных художественных идеологий, нежели сугубо научным учреждением. Несмотря на некоторую привлекательность такой модели, подчинение ИНХУКа Академии свидетельствовало о том, что она могла иметь лишь ограниченное влияние, как например то влияние, которое ИНХУК имел в области художественного образования, за счет своей связи с ВХУТЕМАСом.

Обратимся теперь к тому контексту, в котором брала свое начало идея о создании при МХК исследовательских мастерских. Началом его формирования послужила реорганизация художественного образования, стартовавшая еще до реорганизации Наркомпроса. Образованные в первые годы революции Свободные художественные мастерские вызывали широкое недовольство. Обсуждению их реформы была посвящена 1-я Всероссийская конференция учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП, проходившая 2–9 июня 1920 года. Конференция показала, во-первых, стремление государства перейти к контролю действий художников, во-вторых — общее требование выработки некоего «объективного метода», который был бы противоположен «случайностям» обучения. «Ростки нового метода видели в создании лабораторий по различным видам пластических искусств и освоении технологий и материалов, базовых принципов композиции» (Смелкалов 2020: 46–47).

Обе московские ГСХМ в 1920 году были преобразованы во ВХУТЕМАС, в котором были образованы художественные и производственные факультеты. Влияние левых художников сохранялось там, в первую очередь, через внедрение пропедевтических дисциплин (цвет, графика, объем,

пространство), разработанных сотрудниками ИНХУКа, и в 1923 году объединенных в Основное (пропедевтическое) отделение.

Петроградские мастерские также были преобразованы в петроградский ВХУТЕМАС. Однако вновь избранный Президиум еще в апреле 1921 года постановил присвоить учреждению наименование Академия художеств, которое и продолжало использоваться во внутренних документах (Глинтерник 2013: 41). Уже одно это свидетельствует о том, насколько велико здесь было сопротивление академической школы попыткам различных нововведений.

В ходе реформы Академии осенью 1921 года Татлин, от имени возглавляемого им тогда Объединения новых течений, предложил план реорганизации (Несмелов 2007: 28), предусматривавший создание двух независимых отделов (условно «правого» и «левого»), каждый из которых должен был состоять из самостоятельных кафедр. В «левом» отделе Новых течений Татлин предлагал организовать три кафедры (соответственно числу работавших на тот момент в Академии левых мастеров): Материальной культуры (Татлин), Органической культуры⁷ (Матюшин) и Конструкции утилитарной живописи (Александр Андреев). Названия кафедр Татлина и Матюшина явно указывают на преемственность этой идеи в дальнейшей организации Отделов ГИНХУКа.

В Академии план Татлина не получил поддержки: индивидуальные мастерские были упразднены, а по вопросу о включении изучения левых течений в учебную программу на заседании Совета Академии художеств в ноябре 1921 года было постановлено, что «новые проблемы, выдвигаемые течениями или направлениями в искусстве, могут быть предметом изучения лишь в исследовательских институтах или мастерских» (Глинтерник 2013: 42).

Об организации исследовательских мастерских в Академии впервые, по всей видимости, заговорили также в начале осени 1921 года, в связи с поставленным перед ней (наряду с другими ВУЗами) вопросом об организации при ней научно-исследовательского института, или ассоциации. В декабре 1921 года Петропрофобр отправил в Академию запрос с просьбой сообщить, есть ли при ней НИИ, на что Академия отвечала, что он «находится в настоящее время в периоде организации»⁸. Однако в действительности, вопрос о НИИ внутри Академии сразу был переведен в плоскость создания «исследовательских мастерских» или «курсов», первый проект положения о которых был составлен еще в октябре 1921 года⁹.

Хотя этот проект не положил конец дискуссиям о том, что же именно должны были представлять из себя «исследовательские мастерские», как правило, их рассматривали в качестве двух- или трехгодичных курсов для

⁷ Существовавшая в Академии с 1919 г. индивидуальная мастерская Матюшина носила название Мастерской пространственного реализма.

⁸ НА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 98, лл. 5, 6.

⁹ Там же, л. 4.

углубленного изучения тех задач и вопросов, которые превышали стандартную учебную программу. Конкретные предложения обычно рассматривались в рамках факультетов, а затем на межфакультетском уровне.

В феврале 1922 года Татлин и Матюшин выдвигают совместный проект мастерской под названием «Мастерская конструкции производственного образца “материалы” и органической культуры»¹⁰. Их проект принципиально одобряют, но это ни к чему не приводит, поскольку общее положение о мастерских (которые к тому моменту уже назывались «особыми») все еще нуждалось в разработке (не ясно было ни общее количество мастерских, ни система управления ими, ни их бюджет и т. д.). Составлено оно было лишь в июне, и согласно ему, новые «особые мастерские» должны были утверждаться по мере возникновения специальной комиссией с межфакультетским составом. Соответственно в июле Матюшин и Татлин подают в эту комиссию новые проекты, уже отдельных мастерских¹¹, программы которых являются прообразами программ будущих отделов Органической и Материальной культуры при МХК. Однако и на этот раз никаких конкретных организационных шагов не последовало, и обсуждения по поводу возможного устройства исследовательских мастерских продолжались в Академии уже осенью.

Если вопрос о создании института при МХК с начала 1922 года более не поднимался, то вопрос об организации исследовательских мастерских, или лабораторно-исследовательской работы при Музее, со временем обсуждался все чаще, что весной 1923 года вылилось в создание мастерской Татлина, в которой он приступил к работе «над вещью как продуктом Художественно-материальной культуры». К моменту назначения Малевича и. о. директора Музея в конце лета того же года, мастерская уже фигурировала в документах под названием «Отдел материальной культуры», в котором планировалась не только исследовательская работа, но и демонстрация ее результатов.

Матюшин в дневнике позднее напишет: «Всё это <открытие отделений в МХК. — Е. И.> возникло ввиду поставленного вопроса об исследовательских мастерских (в Глав. Науке)¹² при высших учебных заведениях» (Матюшин 2017: 338). В другом месте он указывает, что решение музейной конференции преобразовать МХК в институт было принято «благодаря настойчивости и содействию Малевича и Филонова (а тайная пружина — Мансуров)» (Ковтун 1995: 16). Тайна, как комментирует этот фрагмент Е. Ковтун, заключалась в том, что последний был хорошо знаком с чиновниками, благодаря которым стало возможно это преобразование. Сам же Мансуров в письме к Ковтуну так комментировал запись Матюшина: «...он пропустил уточнить, кем был поставлен и где и почему вопрос, и не об ис-

¹⁰ Там же, л. 8.

¹¹ Там же, л. 16–18.

¹² Главное управление научными и научно-художественными учреждениями (Главнаука).

следовательских мастерских, а об Институте при МХК, и кто привел Филонова в Зимний Дворец и где Малевича никогда не было»¹³ (Мансуров 2004: 265).

Малевич позже приписывал инициативу создания ГИНХУКа себе, однако здесь это не имеет особого значения. Важно лишь подчеркнуть то различие, которое проводит Мансуров между идеей института и идеей мастерских, различие, которое становится еще более очевидным, учитывая содержание доклада Филонова. Оно, если коротко суммировать, сводилось к необходимости создания организационного, идейного центра, контролирующего интерпретацию искусства (в первую очередь современного), и занимающегося пропагандой нового искусства, то есть «художественным воспитанием народа». Собственно эта роль и предназначалась изначально музеям живописной и художественной культуры (Иванова 2023: 125–128, 130).

По своей структуре институт должен был включать в себя наряду с Музеем два отдела: Отдел общей идеологии, в задачи которого входило исследование идей и течений в искусстве, причин их развития и упадка, а также исследования в истории искусства (но не всего, а лишь того, в котором новейшее искусство видело своих предшественников), и кроме того публицистика и пропаганда в области искусства; и Отдел связи и организации, который должен был устанавливать «живую действующую связь» с различными художественными и научными учреждениями. Порядок осуществления этой связи был развернут в семи пунктах и предполагал некое сотрудничество, которое по сути сводилось к праву контролировать эти институты, через участие в их работе. Так, например, предполагалось, что Институт будет иметь право выбирать и контролировать профессоров Академии художеств и других художественно-учебных учреждений. Кроме того, прямо сказано о контроле и пропаганде «культуры искусства» в промышленности и контроле художественной идеологии через Фото-Кино отдел. Для осуществления этих функций предполагалась также связь с Советом профессиональных союзов, Политпросветом и другими государственными, партийными и общественными организациями.

Таким образом, хотя в докладе Филонова научная деятельность и упоминалась, в целом в этом проекте предполагаемый институт скорее представлял чем-то вроде будущего Главискусства («органа идеологического руководства в области литературы и искусства»)¹⁴, первые дискуссии о необходимости создания которого, относились к 1922 году и продолжались вплоть до его учреждения в 1928 году (Горяева 2002: 60).

Хотя проект Филонова лег в основу первых положений института, реальный процесс организации оказался весьма далеким от него и направ-

¹³ Мансуров, видимо, путает: конференция 1923 г. проходила в Мраморном дворце, а конференция 1919 г. — в Зимнем. Кроме того, И. Карасик указывает, что в списках присутствовавших на конференции стояла подпись Малевича (1998: 368).

¹⁴ Определение из постановления СНК об учреждении этого органа.

лялся в большей степени Малевичем. Так, несмотря на то, что в первоначальном проекте Филонова в будущем Институте вообще не предусматривалась какая-либо образовательная и практическая деятельность, сам Филонов и Матюшин еще в начале сентября были приглашены Малевичем в МХК именно как руководители персональных научно-исследовательских мастерских¹⁵, образцом для которых послужила работавшая с весны мастерская Татлина.

С 1 октября в МХК на должности научных сотрудников утверждаются Малевич, Филонов, Матюшин и Татлин. Все они, включая Пунина в качестве представителя Петроградского управления научными учреждениями (ПУНУ¹⁶), формируют новый Совет музея, на первом заседании которого 17 октября Малевич делает доклад об организации при МХК Института Высших Художественных Знаний.

Положение «Института Высших Художественных знаний» рассматривалось новым Советом музея на заседании 20 октября 1923 года и с поправками было принято 30 ноября (Карасик 1998: 29). Сходное название («Научно-исследовательский Институт Художественных Знаний») указано в Положении, хранящемся в делах ГИНХУКа совместно с Мотивированным докладом и другими документами, посланными в ПУНУ на утверждение 10 декабря. Однако в препроводительной указано другое название: «Институт Художественного Труда», также и хранящийся в делах ПУНУ документ, тот, который в конечном счете был отослан на утверждение, озаглавлен «Положение о Научно-исследовательском Институте Художественного Труда»¹⁷. Вероятно, выбор между «художественным знанием» и «художественным трудом» в названии был обусловлен необходимостью выбора приоритета между теоретической или практической работой будущего института, но в любом случае, оба указанных названия говорят о первоначальном желании дистанцироваться от московского ИНХУКа.

Уже в первом варианте «Положения НИИ Художественных знаний» по сравнению с докладом Филонова были значительно «умерены аппетиты» будущего института. В частности, была исключена контролирующая функция, хотя акцент по-прежнему ставился на пропагандистской и организационной деятельности. В то же время, среди задач Института появилось упоминание «правильной организации метода педагогики искусства», а в структуру был добавлен новый Отдел исследования предмета, предполагавший практическую исследовательскую работу¹⁸. В более позднем «Положении НИИ Художественного труда», отправленном на утверждение в ПУНУ, Институт уже не ставил перед собой задачу пропаганды, и вся теоретическая, пропагандистская и организационная деятельность была перенесена в Отдел исследования идеологии. Отдел исследования

¹⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 18, л. 16.

¹⁶ Позднее преобразовано в Ленинградское управление Главнауки (ЛОГ).

¹⁷ Выдержки из обоих положений опубликованы И. Карасик (1998: 374)

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 18, л. 27–28.

предмета остался без изменений, однако наряду с ним возникло множество других Отделов, уже известные нам: Формально-теоретический, Материальной культуры, Органической культуры, Фонологии, а также Отдел музыки. Хотя упоминание педагогики в этом варианте Положения отсутствовало, к личному составу здесь были добавлены практиканты¹⁹. Впрочем, ни один из вариантов так и не был утвержден. Последний вариант Положения («о ГИНХУКе») был составлен лишь летом 1925 года и фиксировал сложившуюся к тому времени организационную структуру Института.

Что касается образовательной стороны, то, хотя в проектах положений прием практикантов был зафиксирован позднее, первые заявления стали поступать в Институт уже 13 октября²⁰. Всего с октября по апрель заявления подали 58 человек, большая часть которых просила зачисления на Отделение Малевича. Любопытно, что некоторые из них просили включить их «в число студентов на живописный факультет Малевича». Таким образом, еще до его открытия, об Институте существовало представление как о новом высшем художественном учебном заведении.

Весьма критически к такому подходу Малевича относился Матюшин. В мае 1924 года (то есть, спустя более, чем полгода после открытия отделов при музее) Матюшин писал в дневнике про Малевича: «Перед ним носится призрак — мечта о громадной массе учащихся и большом институте высших художественных знаний. И он на кафедре преподает» (Матюшин 2017: 349), — и чуть дальше: «Малевич хитро проводит свою политику личного преподавания, набирать уйму учеников, создавая кустарный академический курс Импрессионизма, чем подрывает значение Исследовательского Института, не понимая (не желая), что учеба, ученики совсем другое дело, чем дело исследования». Впрочем, ГИНХУКу так и не суждено было наладить образовательную деятельность — это потребовало бы совсем иных бюрократических процедур и переподчинения Института в ведомство Главпрофобра.

Большое количество практикантов в Институте было лишь в первый год работы (то есть еще до его официального утверждения) и лишь при Отделении Малевича. Помимо того, что Малевич очевидно переносил в Петроград свой витебский опыт, в публично выстраиваемом им образе Института для него также большое значение имел мотив противостояния с Академией. Так например, уже на первом заседании Совета МХК после реорганизации, он говорил: «В Институте Высших Художественных знаний нет параллелей с Академией Художеств. В нем все течения найдут высшее оформление своих идей. Здесь будет клиника, в которой будут анатомировать искусство. Здесь собрались все те силы, которых нет в Академии, но которые должны были бы там быть. Создание Института доказало, что единая программа может быть не только у известных своей сплоченностью правых художников, но и у левых, которых до сих пор считали

¹⁹ Там же. Д. 21, л. 2.

²⁰ Там же. Оп. 2. Д. 6, л. 2–3.

разрозненными»²¹. Таким образом, изначально Академия у Малевича принимает образ «врага», в оппозиции к которому строится концепция Института как соперничающего с нею центра сплочения левых сил. При этом Малевичем неизменно подчеркивается более высокий статус Института, как учреждения научного.

Однако для Малевича существовал еще один важный ориентир, а именно РАХН²², прямое указание на которую присутствует в Мотивированном докладе Малевича, направленном в ЛОГ совместно с Положением о «НИИ Художественного труда»: «Открытие такого Института есть прямое дело, как следствие развития молодой науки в области художественных знаний, что выразилось уже в потребность создания Академии Художественных Наук» (Карасик 1998: 374). Такую ориентацию подтверждает не только усиление акцента на научно-исследовательской работе, но и стремление к созданию отраслевых отделов (фонологии, музыки)²³, соответствовавших делению РАХН на секции. Хотя обе эти характеристики соответствовали и организации ИНХУКа на ранних стадиях, позже, после расформирования Отдела ИЗО, новые институты создавались с опорой на отраслевую специфику (самостоятельный Институт музыкальных наук, Институт театроведения и т.д.). Ориентация на РАХН, необходимо отметить, не означает попытку создать аналог Академии — ни масштабы, ни компетенции личного состава, ни «идеологии» двух институций не соизмеримы. РАХН скорее выступает в качестве инстанции, в сопоставлении с которой будущий институт выстраивает собственную идентичность — инстанции, с которой он вступает в определенное соперничество, в то же время ожидая от нее признания.

В отношении РАХН, по крайней мере в представлении Малевича, была еще одна причина дававшая будущему ГИНХУКу право на существование. Она состояла в том, что, как было заявлено в статье об Академии в первом выпуске ее журнала, именно изучение изобразительного искусства РАХН никак не удавалось наладить должным образом (Кондратьев 1923: 435). Как писал Малевич Анатолию Бакушинскому, заведующему Физико-Психологическим отделением РАХН, в декабре 1923 года: «<...> авось я чего-нибудь сделаю для той же Академии Художеств<енных> Наук. У Вас нет в Москве людей, и все сваливаете в одну кучу и потом выбрасываете». (Вакар, Михиенко 2004 т. 1: 157).

РАХН, равно как и ИНХУК, МХК или Академия Художеств — являются лишь ближайшими примерами институций, имевших генеалогиче-

²¹ Протокол №1 заседания Совета МХК от 17 октября 1923 г. (ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 647, л. 7–8.

²² Скептическое любопытство в отношении Академии Малевич проявляет с момента ее возникновения. Весной 1923 г. он читает доклад в РАХН, вслед за чем избирается в действительные члены Академии. Однако спустя год он был исключен в связи с непредоставлением научных публикаций.

²³ Что, впрочем, за исключением Фонологического отдела, проработавшего в МХК до лета 1924 г., так и осталось нереализованным.

скую связь с ГИНХУКом. Этот список можно было бы значительно расширить, добавив в него, к примеру, естественно-научные институты, а также другие учреждения, так или иначе занимавшиеся исследованиями в области культуры и искусства. Однако такая задача оказалась бы слишком масштабной для рассмотрения в рамках отдельной статьи.

* * *

В одной из статей о ГИНХУКе Евгений Ковтун, отвечая на вопрос зачем понадобилось творцам искусства брать на себя задачу и его исследователей, выделяет целый ряд способствовавших тому внутренних и внешних причин (Ковтун 1995: 14–15). Однако не менее интригующим является вопрос о той институциональной форме, которую, в конечном итоге, приняли эти исследования. Выше мы постарались показать, каким образом, постепенно, эта форма складывалась. Хотя фактический организационный период Института продолжался всего несколько месяцев (с июля по октябрь 1923 года), ему предшествовал длительный этап концептуального поиска и апробирования различных институциональных форм исследования искусства. Руководящим в этом процессе был сформированный Луначарским запрос на создание института, разрабатывающего принципиально новую науку об искусстве. Руководящим в той мере, в которой организация такого института обеспечивала бы его членам доступ к экспертной позиции и соответственно защите собственной художественной идеологии. На этот запрос, казалось бы несвоевременно, отвечал и ГИНХУК, создание которого также было стимулировано целым рядом других факторов.

В то же время, главной отличительной особенностью ГИНХУКа стало наличие персональных исследовательских отделов художников, возникновение которых было следствием борьбы за влияние в Академии художеств и являлось прямым продолжением попытки организации исследовательских мастерских внутри нее.

2. Конец ГИНХУКА: некоторые подробности и комментарии

Как уже неоднократно отмечали исследователи, представление о том, что власти травили Малевича и руководимый им Институт, далеко не соответствует действительности (Вакар 2004: 609; Kachurin 2007: 133–134). Скорее напротив, своим существованием ГИНХУК был обязан поддержке и заступничеству ряда чиновников, которые на протяжении нескольких лет обеспечивали ему для этого необходимые условия. Однако эта поддержка имела свои границы. Данная статья обращается к тому переломному для ГИНХУКа периоду, когда лица, ранее обеспечивавшие ему политическое прикрытие, в силу своего нежелания или неспособности, на фоне нагнетания идеологической обстановки постепенно переставали играть такую роль.

Разгром ГИНХУКа с начала его изучения традиционно объяснялся про-исками АХРР, а лавры Герострата отдавались Г. Серому²⁴ — автору критической заметки «Монастырь на госснабжении», опубликованной в *Ленинградской правде* 10 июня 1926 года (Ковтун 1989: б/п). Позднее эта точка зрения была скорректирована. Так, обнаружение доклада Алексея Сидорова на заседании Подсекции ИЗО Научно-Художественной секции Государственного совета (ГУСа) об обследовании ГИИИ и ГИНХУКа²⁵, в котором докладчик, критикуя работу ГИНХУКа и отказывая ей в научности, предлагает, среди прочего, превратить его в экспериментальную лабораторию при ГИИИ (что и было осуществлено в конце 1926 года), показало, что идея ликвидации в вышестоящих инстанциях не была напрямую связана с заметкой Серого, поскольку высказывалась еще за полгода до ее публикации²⁶.

Признавая определенное значение обоих этих текстов в деле ликвидации ГИНХУКа, мы предлагаем пристальнее рассмотреть ситуацию вокруг закрытия Института, добавив в нее те факты и имена, которым до сих пор не уделялось должного внимания.

Сперва подробнее остановимся на докладе Сидорова. В протоколе сказано, что по его итогу члены заседания постановили «работу Института Художественной Культуры считать поставленной не научным образом» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 504). В комментарии к публикации И. Вакар пишет, что это заключение свидетельствует «о скептическом отношении к работе Института не только в официальных кругах, но и в среде академической науки». Однако, если взглянуть на состав заседания²⁷, то мы увидим, что большую часть присутствовавших составляли художники и критики, не симпатизировавшие беспредметному искусству. Художников-беспредметников, работавших в ГИНХУКе, они могли рассматривать как конкурентов, пытающихся своим взглядом на то, каким должно быть искусство, придать научный статус. Признать их работу в качестве научной для большинства членов заседания означало признать за ними право на интерпретацию собственного творчества (или собственной критической и исследовательской деятельности), и в целом оказаться в зависимом положении от Института. Особенно это касается автора доклада Сидорова, историка искусства, который активно поддерживал реалистическое направление в искусстве, и потому вряд ли мог считать исследования левых художников хоть сколько-нибудь убедительными.

²⁴ Псевдоним критика Григория Гингера.

²⁵ Как член Научно-Художественной секции ГУСа Сидоров проводил плановую проверку научно-художественных учреждений Ленинграда в январе 1926 г.; протокол заседания и текст доклада опубликованы И. Вакар (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 502–504).

²⁶ На это указывают И. Вакар в комментарии к публикации доклада, а также К. Кумпан (Кумпан 2004: 354). Кумпан называет автором доклада П. Новицкого.

²⁷ Председатель: Д. П. Штеренберг, члены: Н. И. Альтман, Н. В. Докучаев, В. А. Никольский, В. В. Рождественский, А. А. Сидоров, Б. Н. Терновец, А. М. Эфрос, В. А. Фаворский. Минимум троих из них, включая докладчика и председателя, Малевич ранее прямо называл своими врагами.

В действительности ГУС мог повлиять на судьбу ГИНХУКа, находившегося в ведомстве другого органа — Главнауки, лишь косвенно, например, препятствуя утверждению сотрудников института в их должностях, чего в свою очередь не делал, и спустя три месяца после упомянутого заседания вновь утвердил всех сотрудников института, включая заведующих лабораториями (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 506). Таким образом, и сам доклад Сидорова, и реакция на него, скорее говорят об отношениях внутри художественной среды, и вряд ли могли иметь решающие последствия.

В таком же ракурсе можно рассматривать и заметку Серого (Серый 2004), поскольку основной ее посыл также сводился к тому, чтобы вывести работу ГИНХУКа из научного поля в поле художественное. Будучи критическим отзывом на очередную научно-показательную выставку Института, открывшуюся несколькими днями ранее, статья трактует ее как художественную, причем указывается, что выставка явно демонстрирует то, до чего докатились «ленинградские беспредметники» в своем «творческом бессилии». К этому, однако, добавляются и идеологические нападки. Речь Пунина, открывшую выставку, Серый называет «безграмотной с точки зрения всякого марксиста», а далее, грубо искажая факты, указывает на «субъективизм» и «индивидуализм», которые якобы сознательно культивировались в стенах ГИНХУКа.

Более или менее объективно в статье представлено лишь описание мансуровского раздела выставки²⁸, антипрогрессистский характер которого настолько не соответствовал государственной культурной политике, что не нуждался в излишних домыслах и искажениях автора критической заметки. Этот факт имел в глазах сотрудников Института серьезное значение²⁹. Особую остроту ситуации придавало то, что Главнаука еще в 1925 году постановила закрыть внеташтный Экспериментальный отдел Мансурова как ненаучный, однако неофициально он все же продолжил работу в Институте. Если в целом заметку можно было опровергнуть как несоответствующую действительности клевету, то по части мансуровского раздела критика оказывалась в некотором смысле правомерной, по причине чего, Малевич и называл позже выступление Мансурова на выставке провокацией³⁰. Однако, как указывалось во всех документах в защиту ГИНХУКа, позиция

²⁸ Павел Мансуров, помимо различных экспонатов, которые должны были проиллюстрировать его идею о зависимости художественной формы от окружающей ее материальной среды, без согласования вывесил два текста, в которых в резкой форме критиковалась современная городская культура и воспевалась традиционная деревенская. Правление постановило снять их в первый же день выставки. Подробнее об этом см.: Карасик 1995: 28–30.

²⁹ Так, уже на заседании Ученого совета от 3 июня упоминалось, что Мансуров «своими личными выступлениями дискредитировал выставку» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 52, л. 20).

³⁰ В письме Пунину из Москвы Малевич пишет, что «лично ознакомил всех с той действительной [обстановкой], которая подготовлялась АХРом и и провокацией Мансуров<a>» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 174).

Мансурова в целом идеологически соответствовала поэзии Есенина, которая контрреволюционной не признавалась³¹.

Кроме того, даже несмотря на прямые упреки в контрреволюционности, сама риторика Серого в этой части заметки была не нова, и в целом повторяла инвективы, еще в 1922 году направленные в адрес Малевича Борисом Арватовым, который в рецензии на брошюру «Бог не скинут» называл последователей супрематизма «сектой», включал их творчество в разряд «искусства субъективных и эмоционально-анархических форм», а также говорил о супрематизме как о «злейшей реакции под флагом революции» и отправлял Малевича в ряды «догнивающего индивидуалистического, доведенного до полного солипсизма эстетства» (Арватов 2004: 529).

Более существенным представляется, что довольно внушительная по объему часть текста, касалась уже не самого ГИНХУКа, а была прямо направлена против того ведомства, в чьем подчинении он находился: «<...> под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы. <...> Пора сказать: величайший позор для Главнауки, до сих пор не положивший конец распутившемуся под ее крылом безобразию. Контрольная комиссия и РКИ должны расследовать это растрачивание народных денег на государственную поддержку монастыря. Сейчас <...> преступно содержать великолепнейший огромный особняк для того, чтобы три юродивых монаха могли на государственный счет вести никому не нужное художественное рукоблудие или контрреволюционную пропаганду».

Таким образом, скорее Главнаука, как ведомство «преступно» растрачивающее народные деньги на контрреволюционную пропаганду, а не сами «юродивые» художники, которые занимаются своей деятельностью «может быть и бессознательно» являлась основной мишенью этой критической заметки.

Выпады против Главнауки, вероятно, были связаны с бурной дискуссией, развернувшейся после открытия 3 мая Восьмой выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР», о которой, в частности, резко отрицательно высказался Павел Новицкий — заведующий научно-художественным отделом Главнауки, непосредственный начальник и надежный покровитель ГИНХУКа в Москве³². Ответом на его довольно обширную статью, в которой работы АХРР были названы «революционной халтурой» (Новицкий

³¹ См. напр. в письме в защиту ГИНХУКа, направленном Главнаукой в ЦКК-ВКП(б) и Луначарскому: «Существо заявлений Мансурова сводится к отрицанию индустриальной культуры, к восстанию против машины, к прославлению национальной органической примитивной деревенской культуры. Эта идеология довольно нелепа и консервативна, но не является контрреволюционной пропагандой (так же, как и стихи С.Есенина)». (ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1018. Л. 195-об.)

³² Подробно о П. Новицком и его роли в судьбе Малевича и ГИНХУКа см.: (Вакар 2004: 611–612).

1926), стала статья главы другого ведомства — заведующего художественным отделом Главполитпросвета Роберта Пельше, который, как Серый, обвинял своего оппонента в индивидуализме и не соответствии его позиции диалектико-материалистическому методу (Пельше 1926).

События, развернувшиеся после публикации заметки, обычно трактуются как ее естественное следствие и им не уделяется должного внимания. Однако скорее именно в них раскрывается тот механизм, который и привел к закрытию Института.

По воспоминаниям Константина Рождественского, тогдашнего практиканта ГИНХУКа, Малевич сразу же после выхода заметки Серого отправился в Ленинградское отделение Главнауки (ЛОГ), а, вернувшись откуда, успокоил своих сотрудников: «Кристи говорит — не обращайтесь внимания» (Вакар 2004: 609). Однако, как свидетельствуют документы, Михаил Кристи³³, заведующий ЛОГ и также надежный покровитель ГИНХУКа и лично Малевича, уже с конца 1925 года был назначен помощником заведующего Главнауки в Москве³⁴. С начала лета фактическое руководство ЛОГ осуществлял Уполномоченный Наркомпроса в Ленинграде — Борис Позерн, старый большевик, член Центральной контрольной комиссии ВКП(б)³⁵.

Позерном была назначена Комиссия по обследованию ГИНХУКа. В ее состав вошли: сотрудник ЛОГ Сергей Исаков (в качестве председателя), заведующий Художественным отделом ЛОГ Яков Гессен, представитель Союза работников искусств (Сорабиса) Владимир Плешаков и представитель Рабоче-крестьянской инспекции Рейфе. 17–18 июня обследование выставки было произведено, а 23 июня комиссия «пришла к выводам»³⁶. Если коротко резюмировать ее заключение, то можно сказать, что комиссия отвела все обвинения Серого в адрес Главнауки, при этом, хотя и в более мягкой форме, подтвердив идеологическую несостоятельность сотрудников Института.

Собственно вся оправдательная часть заключения строилась на обратном выведении работы Института из художественной сферы в научную. В нем говорилось, что из статьи Серого «складывается впечатление будто речь идет о художественной выставке представителей, так называемых, левых течений в искусстве», хотя «на самом деле ничего подобного нет». Осмотрев все пять отделов выставки (Отдела органической культуры, Отдела живописной культуры, «Экспериментального», «Прикладного» и «Супрематического ордера»), комиссия констатировала, что в ООК и ОЖК «момент научно-исследовательский определенно имеется налицо», отно-

³³ Подробно о М. Кристи и его роли в судьбе Малевича и ГИНХУКа (Вакар 2004: 609–611).

³⁴ С осени 1925 г. за заведующего ЛОГ подписывались попеременно: В. Томашевский, Я. Гессен, а в июне 1926 г. — С. Исаков

³⁵ Впоследствии как прокурор Ленинградской области Позерн входил в состав Областной тройки НКВД.

³⁶ Заключение комиссии по обследованию очередной выставки ГИНХУКа (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 53, л. 10–11).

сительно же «Супрематического ордера» мнения комиссии разошлись. Гессен, ближайший непосредственный начальник ГИНХУКа, поддерживавший Институт на протяжении всех лет его существования, признавал научный характер и этого отдела. Однако Плешаков и Исаков посчитали, что «представленные там опыты <...> являются не столько результатом научно-творческой работы, сколько результатом работы художественно-творческой» (Рейфе от суждения воздержался). В остальном же, «кроме 3–5 работ Мансурова», никаких «картинок», «продуктов творчества художников» комиссия не обнаружила.

На этом оправдательная часть заключения заканчивалась и начиналась критическая: «Недочеты Института гораздо резче и крупнее в области идеологической постановки». Члены комиссии, как и Г. Серый, обнаружили в работе сотрудников «уклон в сторону индивидуализма». В докладе, прочитанном Пуниным, индивидуализм проявлялся в тенденции «замалчивать роль факторов экономического порядка», а в работе Малевича выводился из его признания в том, что он занимается исследованием чисто формальных проблем (умозаключение следующее: «„чистый формализм“ по меткой характеристике Л. Троцкого, не что иное, как „гелертерски препарированный недоносок идеализма“», а «индивидуализм — законное детище идеализма»). Про отдел Мансурова же было сказано, что его объяснительные записки «дают повод для обвинения его в националистической исключительности и проповеди культурно технической отсталости», при этом указывалось, что распоряжением Главнауки он был удален из состава научных работников и жалования не получал. В заключении комиссия констатировала «слабость идеологического руководства в Институте», так же как и «слабость административного наблюдения», отмечая, что «уклоны среди спецов неизбежны, но для выпрямления их необходимо во главе учреждений иметь лиц, которые смогли бы своевременно вносить должные коррективы», — иными словами, рекомендуя сместить Малевича с должности директора.

По личной просьбе Малевича в заседаниях Комиссии участвовал и Новицкий³⁷. К заключению он присоединился. При своем мнении остался лишь Плешаков, который нашел деятельность Института «не заслуживающей момента траты народных денег», поскольку она представляет из себя лишь «маленькие попытки» исследовательской работы, результаты которой не доказаны. Здесь следует заметить, что художник Плешаков был членом АХРР и был очевидно прикомандирован именно этой организацией для участия в комиссии на правах члена Сорабиса, поскольку в исходном варианте состава его имя не было указано.

³⁷ Новицкий не входил в состав комиссии и смог принять участие лишь в последнем заседании. 16 июня Малевич отсылает Новицкому срочное сообщение о том, что Позерном назначена комиссия по обследованию. «Необходимо присутствие Ваше и Карпова», — пишет Малевич (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 53, л. 256.) П. И. Карпов — психиатр, инспектор Главнауки, ранее подтверждавший научность работы ГИНХУКа.

Заключение комиссии ясно свидетельствует о том, какую форму приняла к тому моменту идеологическая обстановка. Трое из пяти членов комиссии (Исаков, Гессен и присоединившийся Новицкий) на протяжении всего периода работы Института были не только благожелательны в своем отношении, но и фактически покровительствовали ему, принимая и утверждая отчеты и планы ГИНХУКа и защищая его интересы. Если за полгода до обследования, Новицкий в ходе личной проверки, признавая необходимость дальнейшей увязки научно-лабораторной работы с социологическими методами, позволял себе высказываться о текущей несостоятельности марксистского метода в искусствоведении³⁸ и мягко советовал Институту постепенно разворачивать свою деятельность в сторону удовлетворения запросов текущей жизни, то теперь, уже сам обвиненный в идеализме, он имел меньше возможностей защищать Институт в идеологической плоскости.

Сам Малевич возлагал ответственность за окончательную редакцию Заключения на Исакова. Как он писал Пунину: «В самом же акте уже форма получилась другая, под редакцией Исакова ясно была найдена идеалистическая зараза. Таким образом, акт обнаруживает, что гнездо идеалистических выкидышей нужно вскормить по его Ис<акова> мышлению» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 174). На личности Исакова следует остановиться немного подробнее. Искусствовед, один из ранних апологетов левого искусства (ему, в частности, принадлежала первая и блистательная рецензия на контррельефы Татлина), после революции он стал активно строить административную и партийную карьеру. В годы своей работы ГИНХУК не раз выбирал Исакова в качестве проводника своих интересов в руководящих кругах³⁹. Также, когда в конце 1924 года Татлин и Мансуров вступили в открытый конфликт с Малевичем, призывая его уйти с должности директора, именно Исакова они предлагали в качестве замены, мотивируя это тем, что он «коммунист и со связями, хорошо будет заботиться об институте» (Ермолаева 1991: 481). В то же время современники вспоминали Исакова как конъюнктурщика, отмечая его двуличность⁴⁰. В таком случае его неожиданно жесткая позиция в отношении ГИНХУКа возможно происходила из смены руководства ЛОГ, и можно предположить, что если бы комиссия была назначена не Позерном, а Кристи, заключение было бы сформулировано иначе.

³⁸ Протокол №4 Ученого совета от 30.12.1925 // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 52. Л. 7–13.

³⁹ Например, рекомендую его в качестве делегата от Института на 1-й съезд директоров учреждений подведомственных Главнауке; см. «Протокол № 1 Расширенного Заседания Совета МХК от 14 ноября 1924 г.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 32, л. 2).

⁴⁰ В частности, многочисленные замечания о «холуйстве», «верноподданничестве Москве» Исакова приводит в своем дневнике Александр Бенуа (Бенуа 2010). В дальнейшем с именем Исакова была связана одна из попыток ликвидации Экспериментальной лаборатории Малевича в ГИИИ (Кумпан 2004: 383), и отказ Малевичу в повторной командировке на Запад (Кумпан 2004: 388).

Упомянутое выше письмо Пунину было отправлено Малевичем из Москвы, куда он поехал по делам Института. В том же письме Малевич сообщал Пунину, что он «работает в кулуарах», и что заключение комиссии «уже очень усложняет ему дело». Новицкий и Кристи по-прежнему оставались главными защитниками Института. Так, они от имени Главнауки направили в ЦК ВКП(б) и лично Луначарскому письмо, в котором полностью вставали на сторону Института⁴¹.

Также Новицкий, по свидетельству Малевича, помог разрешить проблему с Емельяном Ярославским — секретарем Центральной Контрольной комиссии ВКП(б) и председателем Правления общества «Союз безбожников СССР», которому сторонники АХРР выслали вырезку со статьей Серого, надеясь усугубить ситуацию, сложившуюся вокруг Института. Кроме того, по просьбе Малевича Новицкий пообещал организовать в сентябре другую «высококвалифицированную комиссию, для обследования научной части» (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 174).

Однако параллельно с улаживанием этих проблем у ГИНХУКа возникают новые. С момента основания Института его сотрудники пытались издать сборник своих трудов и наконец были близки к цели — часть рукописей прошла цензуру, оставалось лишь получить в ЛОГ формальное разрешение на их печатание⁴². Запросив его, Институт, однако, получил письмо за подписью Исакова (причем тот расписался за заведующего ЛОГ, что побуждает предположить, что это была его инициатива) и Гессена с распоряжением прислать рукописи для ознакомления⁴³. Лично ознакомившись со статьями, Исаков оставил о них весьма нелестный отзыв⁴⁴. В нем было сказано, что статья Пунина «грешит уклоном в сторону индивидуализма», работу Матюшина «научной статьей <...> признать нельзя», а о статье Малевича — что она «написана совершенно безграмотно в философском и стилистическом отношении». Вывод его был таков: «С таким материалом выпускать №1 „Сборника“ ни в коем случае нельзя. <...> Сейчас уместны только строго деловые и выверенные идеологически статьи и сборники. С печатанием „Взгляд и нечто“ надо погодить».

Этот отзыв, по-видимому, носил внутренний характер, официальный же, за подписью Ятманова⁴⁵ и Гессена, в смягченных формулировках

⁴¹ [Письмо Главнауки в ЦКК-ВКП/б/ и Наркому по Просвещению А. В. Луначарскому] (ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1018, лл. 194–196). Выдержки из письма ранее публиковались И. Карасик (Карасик 1995: 28) и в книге, посвященной памяти Е. Ковтуна (Служение русскому авангарду. СПб., 1998: 50).

⁴² Статьи Малевича («Теория прибавочного элемента в живописи») и Матюшина («Опыт художника новой меры») уже прошли цензуру, были набраны и сверстаны. Оставшиеся же статьи Пунина («Художник и искусствознание») и Матюшина («Наука об искусстве») находились в Гублите, от которого и пришел запрос на разрешение из ЛОГ.

⁴³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 59, л. 6.

⁴⁴ «Отзыв о статьях для „Сборника“ Института Художественной Культуры» опубликован Г. Демосфеновой с рядом других документов, касающихся издания сборника, во 2-м томе собрания сочинений Малевича (Малевич 1998: 285).

⁴⁵ Г. С. Ятманов — сотрудник ЛОГ, который также покровительствовал ГИНХУКу. Во многом благодаря его поддержке (в должности заведующего Музейным отделом Пе-

гласил, что печатание сборника надо приостановить, направив материалы в Главнауку для окончательного решения вопроса. Это решение было возложено на Новицкого, который должен был вернуться в Москву из отпуска лишь в конце августа. Однако уже 2 августа в ГИНХУК из Главнауки пришло подписанное Кристи письмо⁴⁶, сообщающее, что по ознакомлении с материалом для сборника, Главнаука предлагает приостановить работы по его изданию. Осенью появилась и резолюция Новицкого⁴⁷, ставшая для Института очередным приговором. Он был готов пропустить только статью Пунина, вопрос относительно статей Матюшина оставлял открытым (видимо до консультации с «психофизиологами»), а статью Малевича поручал Пунину «совершенно переделать: изложить объективно его теорию прибавочного элемента и оценить ее с точки зрения современного научного искусствознания (позитивно-материалистического)». Также Новицкий считал необходимым добавить в сборник две статьи «строго марксистского направления», предлагая в роли авторов Алексея Федорова-Давыдова и Исакова.

Такое решение нельзя назвать удивительным, учитывая, например, содержание статьи Малевича, где, среди прочего, были его рассуждения о государстве, попытки обосновать право художника на независимость от «государственной нормы мышления» и приоритет художника-изобретателя над художником, «понятым массам» (Малевич 1998: 62–64, 103–104). Если для сотрудников ГИНХУКа крайне важно было опубликовать именно подобные рассуждения, то самой Главнауке было очевидно, что время для них уже в прошлом, и потому, даже испытывая искреннее сочувствие к деятельности Института, никто в руководящем ведомстве не был готов взять на себя ответственность за нее. Позже, когда Малевич работал в ГИИИ, Новицкий писал его директору Федору Шмиту: «<...> я искренне полагаю, что людям, подобным Малевичу, должна быть предоставлена возможность заниматься абстрактными упражнениями и беспредметным изобретательством <...> Но Малевича не надо поощрять в словесном теоретизировании» (Кумпан 2004: 375).

За исключением ситуации, развернувшейся вокруг сборника, в целом дела Института шли, казалось, хорошо: были утверждены (хотя и в урезанном виде) сметы на следующий год, был окончательно решен вопрос с его зданием⁴⁸, а также были утверждены новые штатные единицы для сотру-

троградского управления научными учреждениями), произошло преобразование МХК в ГИНХУК.

⁴⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 59, л. 11.

⁴⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 74, л. 8.

⁴⁸ С начала 1925 г. особняк Мятлевых, в котором располагался ГИНХУК, был передан жилищному товариществу, требовавшему от Института арендную плату, которую он, существуя за счет бюджетных средств, выплатить никак не мог. Вплоть до закрытия ГИНХУКа эта проблема имела лишь промежуточные решения. О том, что вопрос был окончательно разрешен, Малевич сообщил Пунину в письме от 28 июля (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 177).

ников⁴⁹, чего ГИНХУК упорно добивался в течение долгого времени. Однако уже в сентябре стало ясно, что положение Института гораздо менее оптимистично. Дом был закреплен за ГИНХУКом для пользования «на льготных условиях», введение штатов было отложено до их утверждения Совнаркомом, а сметы урезаны слишком сильно.

Помимо этого, в течение осени ГИНХУК неоднократно посылал различные отчеты и планы в вышестоящие ведомства, корректируя их в связи с вновь поставленными задачами. Однако все попытки привести деятельность Института в соответствие с «требованиями рабоче-крестьянского государства» не увенчались успехом, и распоряжением Главнауки от 16 ноября Малевич был отстранен от должности директора Института (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 517). 28 ноября в ГИНХУК пришло распоряжение⁵⁰, согласно которому назначалось временное Правление, в составе директора Исакова, замдиректора Пунина, и членов правления: Малевича, Александра Никольского и Моисея Бродского. Распоряжение также содержало требование произвести реформу Института, «придав работам установку на практические задачи современной художественной промышленности», и введя в штат специалиста в области физических наук.

Однако уже 3 декабря при Управлении Уполномоченного Наркомпроса в Ленинграде было созвано совещание в составе: Позерна, Кристи, Подольского и Исакова, — на котором было принято решение о целесообразности присоединения ГИНХУКа к ГИИИ. Докладная, высланная на рассмотрение заведующему Главнаукой Федору Петрову, содержала доводы как в пользу слияния, так и доводы против (Вакар — Михиенко 2004, т. 1: 515–517). Надо заметить, что в докладной ГИНХУК был представлен в довольно выгодном свете, как «молодое начинание», «росток научно-художественной мысли», который рискует быть задавленным «грузом архивной и библиотечной пыли». Но несмотря на это, совещание постановило, что слияние должно быть полезным для обеих сторон. Вопрос, по-видимому, был предрешен, и уже 9 декабря было собрано совместное совещание представителей ГИНХУКа и ГИИИ⁵¹, на котором обсуждались условия слияния.

Тут необходимо заметить, что в изначальной редакции эти условия были крайне выгодны для сотрудников ГИНХУКа: они должны были включиться в работу на правах самостоятельного Комитета экспериментального изучения художественной культуры с тремя лабораториями (отдельные лаборатории Малевича, Матюшина, и лаборатория Художественной промышленности), с предоставлением комитету десяти ставок, не считая двух ставок, которые предоставлялись уже существовавшему в ГИИИ Комитету современной живописи под руководством Пунина. Од-

⁴⁹ Новые назначения обсуждаются на расширенном заседании Правления от 7 сентября 1926 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 50, л. 23).

⁵⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 70, л. 2.

⁵¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 70, л. 3.

нако, в действительности эти обещания не были исполнены (Кумпан 2004: 357–361). Окончательная ликвидация ГИНХУКа была закреплена Распоряжением Главнауки от 14 декабря 1926 года⁵².

ЛИТЕРАТУРА

- Арватов Борис. «К. С. Малевич. Бог не скинут (искусство. Церковь. Фабрика). Изд. Уновис. Витебск, 1922 г.». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Т. 2. Москва: РА, 2004: 529–530.
- Бастракова Майя (авт. вст. ст. и сост.) и др. (сост.). *Организация науки в первые годы Советской власти (1917–1925)*. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968.
- Бенуа Александр. *Дневник. 1918–1924*. Москва: Захаров, 2010.
- Брик Осип. «Дренаж искусству». *Искусство коммуны* 1 (7 декабря 1918): 1.
- «В коллегии по делам искусства и художественной промышленности». *Искусство Коммуны* № 7 (19 января 1919): 4.
- Вакар Ирина. «Послесловие. К.С. Малевич и его современники: биография в лицах». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Т. 2. Москва: РА, 2004: 577–621.
- Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Москва: РА, 2004.
- Глинтерник Элеонора. «Петроградский ВХУТЕМАС — Ленинградский ВХУТЕИН». *Дизайн Ревю* 3–4 (Июль–декабрь 2013): 40–53.
- Горяева Татьяна. *Политическая цензура в СССР. 1917–1991*. Москва: РОССПЭН, 2002.
- Ермолаева Вера. «Дневник Формально-теоретического отдела ГИНХУКа». Демосфенова Галина (публ. и вст. ст.) *Советское искусствознание* 27 (1991): 472–487.
- Иванов Константин. «Новая политика образования в 1917–1922 годах. Реформа высшей школы». Александр Дмитриев (ред.). *Расписание перемен: очерки истории образовательной и научной политики в Российской империи — СССР: конец 1880-х — 1930-е гг.* Москва: Новое литературное обозрение, 2012: 359–379.
- Иванова Екатерина. «От МХК к ГИНХУКу: попытка научной институционализации авангарда». *Искусствознание* 1 (2023): 156–179.
- К. М. «Вестник Народного Просвещения союза коммун области». *Искусство. Театр. Музыка. Живопись. Скульптура*. 4/8 (1918): 17.
- Карасик Ирина. «Павел Мансуров в ГИНХУКе». *Павел Мансуров. Петроградский авангард*. Санкт-Петербург: Palace Editions, 1995: 26–36.
- Карасик Ирина. «Петроградский музей художественной культуры». Карасик Ирина (ст., сост.), Баснер Елена и др. (сост. кат.). *Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании ГРМ*. Кат. Выст. Санкт-Петербург: Palace Editions, 1998: 9–33.
- Карасик Ирина. «Музей художественной культуры. Эволюция идеи». Карасик Ирина (сост.). *Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации*. Сб. ст. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2001: 13–22.
- Ковтун Евгений. *Авангард, остановленный на бегу*. Ленинград: Аврора, 1989.
- Ковтун Евгений. «Русский период Мансурова». *Павел Мансуров. Петроградский авангард*. Санкт-Петербург: Palace Editions, 1995: 10–25.
- Кондратьев Аким. «Российская академия художественных наук». *Искусство: Журнал Российской Академии Художественных Наук* 1 (1923): 407–449.
- Кумпан Ксения. «Казимир Малевич и сотрудники Гинхука в ГИИИ: по материалам ЦГАЛИ СПб». *Europa Orientalis. Pietroburgo — capitale della cultura Russa*. Т. II. Salerno (2004): 349–406.

⁵² ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-244. Оп. 1. Д. 70, л. 4.

- Луначарский Анатолий. «Чем должен быть высший институт искусств». *Вестник народного просвещения Союза коммун Северной области* 1 (1918): 23–29.
- Малевич Казимир. «Мир как беспредметность. Часть 1. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». Малевич Казимир. *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. Демосфенова Галина (сост.), Шатских Александра (ред.). Москва: «Гилея», 1998: 55–104.
- Мансуров Павел. «Из писем Е. Ф. Ковтуну». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Т. 2. Москва: РА, 2004: 264–266.
- Матюшин Михаил. «Дневники». Баснер Елена (пуб., комм., вступ. ст.) «Михаил Матюшин. Дневники». Парнис Александр (сост.) Сарабьянов Андрей (научн. ред.). *Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ*. Т. 1. Москва: «ДЭФИ» (2017): 278–427.
- Несмелов Никита. «Михаил Матюшин — профессор Академии художеств». Несмелов Никита (сост.). *Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 годов*. Кат. выст. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2007: 26–34.
- Новицкий Павел. «Об АХРР — большой вопрос. VIII выставка АХРР — Жизнь и быт народов СССР». *Советское искусство* 6 (1926): 33–42.
- Пельше Роберт. «Надо разобраться». *Советское искусство* 6 (1926): 42–45.
- Подземская Надежда. «Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского». *Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов*. В 2 т. Т. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 44–78.
- Серый Г. «Монастырь на госснабжении». Вакар Ирина, Михиенко Татьяна (авт.-сост.). *Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В 2 т. Т. 2. Москва: РА, 2004: 536–537.
- Сидоров Алексей. «Три года Российской академии художественных наук 1921–1924». Плотников Николай, Подземская Надежда и др. (ред.). *Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов*. В 2 т. Т. 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2017: 13–97.
- Смекалов Игорь. «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* 4–3 (2020): 41–52.
- Хан-Магомедов Селим. «ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920». *Советское искусствознание* 2 (1981): 332–368.
- Kachurin Pamela. “Malevich as a Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and Survival of the Avant-Garde”. *Rethinking Malevich*. London: Pindar Press, 2007: 121–138.

REFERENCES

- Arvatov Boris. «K. S. Malevich. Bog ne skinut (iskusstvo. Cerkov'. Fabrika). Izd. Unovis. Vitebsk, 1922 g.». Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*: v 2 t. Т. 2. Moskva: RA, 2004: 529–530.
- Bastrakova Majya (avt. vst. st. i sost.) i dr. (sost.). *Organizaciya nauki v pervye gody Sovetskoj vlasti (1917–1925)*. Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1968.
- Benua Aleksandr. *Dnevnik. 1918–1924*. Moskva: Zaharov, 2010.
- Brik Osip. «Drenazh iskusstvu». *Iskusstvo kommuny* 1 (7 dekabrya 1918): 1.
- «V kollegii po delam iskusstva i hudozhestvennoj promyshlennosti». *Iskusstvo Kommunyy* 7 (19 yanvarya 1919): 4.
- Vakar Irina. «Posleslovie. K.S. Malevich i ego sovremenniki: biografija v lichah». Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*: v 2 t. Т. 2. Moskva: RA, 2004: 577–621.

- Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika: v 2 t.* Moskva: RA, 2004.
- Glinternik Eleonora. «Petrogradskij VHUTEMAS–Leningradskij VHUTEIN». *Dizajn Revyu* 3–4 (2013): 40–53.
- Goryaeva Tat'yana. *Politicheskaya cenzura v SSSR. 1917–1991.* Moskva: ROSSPEN, 2002.
- Ermolaeva Vera. «Dnevnik Formal'no-teoreticheskogo otdela GINHUKa». Demosfenova Galina (publ. i vst. st.). *Sovetskoe iskusstvoznanie* 27 (1991): 472–487.
- Han-Magomedov Selim. «INHUK: vznikovenie, formirovanie i pervyj period raboty. 1920». *Sovetskoe iskusstvoznanie* 2 (1981): 332–368.
- Ivanov Konstantin. «Novaya politika obrazovaniya v 1917–1922 godah. Reforma vysshej shkoly». Aleksandr Dmitriev (red.). *Raspisanie peremen: ocherki istorii obrazovatel'noj i nauchnoj politiki v Rossijskoj imperii — SSSR: konec 1880-h — 1930-e gg.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012: 359–379.
- Ivanova Ekaterina. «Ot MHK k GINHUKu: popytka nauchnoj institucionalizacii avangarda». *Iskusstvoznanie* 1 (2023): 156–179.
- K.M. «Vestnik Narodnogo Prosveshcheniya soyuza kommun oblasti». *Iskusstvo : Teatr : Muzyka : Zhivopis' : Skulptura.* №4/8 (1918). S. 17.
- Kachurin Pamela. “Malevich as a Soviet Bureaucrat. Ginkhuk and Survival of the Avant-Garde”. *Rethinking Malevich.* London: Pindar Press, 2007: 121–138.
- Karasik Irina. «Pavel Mansurov v GINHUKe». *Pavel Mansurov. Petrogradskij avangard.* Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1995: 26–36.
- Karasik Irina. «Petrogradskij muzej hudozhestvennoj kul'tury». Karasik Irina (st., sost.). Basner Elena i dr. (sost. kat.). *Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii Muzeja hudozhestvennoj kul'tury v sobranii GRM.* Kat. Vyst. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1998: 9–33.
- Karasik Irina. «Muzej hudozhestvennoj kul'tury. Evolyuciya idei». Karasik Irina (sost.). *Russkij avangard: Problemy reprezentacii i interpretacii.* Sb. st. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 2001: 13–22.
- Kovtun Evgenij. *Avangard, ustanovlennyj na begu.* Leningrad: Avrora, 1989.
- Kovtun Evgenij. «Russkij period Mansurova». *Pavel Mansurov. Petrogradskij avangard.* Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1995: 10–25.
- Kondrat'ev Akim. «Rossijskaya akademiya hudozhestvennyh nauk» *Iskusstvo: Zhurnal Rossijskoj Akademii Hudozhestvennyh Nauk* 1 (1923): 407–449.
- Kumpan Kseniya. «Kazimir Malevich i sotrudniki Ginhuka v GIII: po materialom CGALI SPb». *Europa Orientalis, Pietroburgo — capitale della cultura Russa.* T. II. Salerno (2004): 349–406.
- Lunacharskij Anatolij. «Chem dolzhen byt' vysshij institut iskusstv». *Vestnik narodnogo prosveshcheniya Soyuzu kommun Severnoj oblasti* 1 (1918): 23–29.
- Malevich Kazimir. «Mir kak bespredmetnost'. CHast' 1. Vvedenie v teoriyu pribavochnogo elementa v zhivopisi». Malevich Kazimir. *Sobranie sochinenij.* V 5 t. T.2. Stat'i i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924–1930. Demosfenova Galina (sost.), Shatskih Aleksandra (red.). Moskva: «Gileya», 1998: 55–104.
- Mansurov Pavel. «Iz pisem E. F. Kovtunu». Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika.* V 2 t. T. 2. Moskva: RA, 2004: 264–266.
- Matyushin Mihail. «Dnevniki». Basner Elena (pub., komm., vstup. st.) «Mihail Matyushin. Dnevniki». Parnis Aleksandr (sost.) Sarab'yanov Andrej (nauchn. red.). *Arhiv N. I. Hardzhieva. Russkij avangard: materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI.* T. 1. Moskva: «DEFI» (2017): 278–427.
- Nesmelov Nikita. «Mihail Matyushin — professor Akademii hudozhestv». Nesmelov Nikita (sost.). *Professor Mihail Matyushin i ego ucheniki 1922–1926 godov.* Kat. vyst. Sankt-Peterburg: NP-Print, 2007: 26–34.
- Novickij Pavel. «Ob AHRR — bol'shoj vopros. VIII vystavka AHRR — ZHizn' i byt narodov SSSR». *Sovetskoe iskusstvo* 6 (1926): 33–42.
- Pe'she Robert. «Nado razobrat'sya». *Sovetskoe iskusstvo* 6 (1926): 42–45.

- Podzemskaya Nadezhda. «Nauka ob iskusstve v GAHN i teoreticheskij proekt V. V. Kandinskogo». *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk i estetičeskaya teoriya 1920-h godov*. V 2 t. T. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017: 44–78.
- Seryj G. «Monastyr' na gosnabzhenii». Vakar Irina, Mihienko Tat'yana (avt.-sost.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika*. V 2 t. T. 2. Moskva: RA, 2004: 536–537.
- Sidorov Aleksej. «Tri goda Rossijskoj akademii hudozhestvennyh nauk 1921–1924». Plotnikov Nikolaj, Podzemskaya Nadezhda i dr. (red.). *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk i estetičeskaya teoriya 1920-h godov*. V 2 t. T. 2. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017: 13–97.
- Smekalov Igor'. «Pervaya reforma hudozhestvennogo obrazovanija v Rossii 1918 g. kak proekt universal'noj tvorčeskoj sredy v sfere promyšlennogo iskusstva». *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA* 4–3 (2020): 41–52.

Јекатерина Иванова

ГИНХУК ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ИНСТИТУЦИОНАЛНЕ ИСТОРИЈЕ

Резиме

У раду се са становишта институционалне историје испитују догађаји повезани са формирањем и ликвидацијом ГИНХУК-а. Први део рада прати институционалну генеалогiju ГИНХУК-а, односно онај скуп непосредних институционалних модела који су претходили његовом настанку. Оријентација на ове моделе у великој мери је одредила посебност Института, који је у себи сједињавао одлике научно-истраживачког центра, образовне институције и креативне лабораторије. Посебна пажња у овом истраживању посвећена је претходним концептима „института за проучавање уметности“ и идеје о стварању „истраживачких радионица“ на Академији уметности. Други део рада испитује низ догађаја који су претходили ликвидацији ГИНХУК-а као независне институције. Чињенице које су до сада биле у својству коментара сакупљене су у један наратив, а додати су и неки нови детаљи. У овом приказу јасније се оцртава улога појединих функционера у судбини ГИНХУК-а, а одлучујућу улогу по питању његовог затварања имају реакције надлежних на рукопис збирке Института у околностима узавреле идеолошке ситуације.

Кључне речи: ГИНХУК (Државни институт за ликовну културу), ИНХУК (Институт за сликовну културу), ГАХН (Државна академија за ликовну културу), МХК (Музеј ликовне културе), истраживачке радионице, Академија уметности, Казимир Маљевић.