

Хан-Магомедов С. ГАХН в структуре научных и творческих организаций 20-х годов // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 16-23

Селим Хан-Магомедов

ГАХН в структуре научных и творческих организаций 20-х годов

Свой текст я рассматриваю как размышления о культурно-художественном и социально-политическом контексте создания и функционирования ГАХН.

Более сорока лет я занимаюсь исследованием отечественного художественного авангарда. Трудности в этой работе состояли, в частности, в том, что не были своевременно введены в научный обиход материалы целого ряда комплексных организаций и учреждений — УНОВИСа, ИНХУКа, ЛЕФа, Жив-скульптарха, ВХУТЕМАСа, ОБМОХУ и других, поэтому приходилось выявлять и анализировать материалы этих организаций, чтобы реконструировать процессы формирования и развития как авангарда в целом, так и его отдельных творческих течений.

В ходе исследования сложных процессов становления и развития авангарда (в основном в сферах архитектуры и дизайна) у меня как-то не возникла потребность в углубленном анализе материалов ГАХН, которые, между прочим, были неизмеримо более доступными (они в ЦГАЛИ), чем материалы ряда других организаций, когда многое приходилось собирать по крохам (в том числе и в частных архивах).

Дело в том, что российский художественный авангард и искусствоведческая наука того периода (в лице своих наиболее квалифицированных представителей) были в достаточной степени дистанцированы друг от друга. Это, с одной стороны, не сковывало сторонников авангарда при разработке теоретических концепций творческих течений, а с другой — не превращало искусствоведов в сторонников определенных течений авангарда, что позволило им относительно безболезненно пережить крах авангарда. Они не рухнули вместе с ним, как это произошло с теоретиками производственного искусства — единственной области авангарда, где теоретическую концепцию наряду с художниками разрабатывали чистые теоретики (О.Брик, Б.Арватов, Б.Кушнер и др.).

В других же областях искусства теоретическую концепцию разрабатывали сами лидеры творческих течений (Н.Ладовский, А.Веснин, И.Голосов, В.Мейерхольд, С.Эйзенштейн, К.Малевич, В.Татлин, В.Кандинский и др.). Искусствоведы же смотрели на процессы развития авангарда как бы со стороны, активно

анализируя эти процессы, но не вмешиваясь в полемику различных теоретических течений.

Возможно, и поэтому лишённые опеки представителей классического искусствознания творческие течения российского авангарда стремительно вышли на предельно радикальный уровень теоретических концепций. А само классическое искусствознание сравнительно легко миновало краткий по времени, но весьма бурный по острой полемике период художественного авангарда и пережило 20-е годы с минимальными потерями. А вот творческие течения авангарда, их организации и теоретические концепции были фактически разгромлены.

Так как ведущие представители классического искусствознания не были членами творческих объединений художественного авангарда, то для выживания этой важной для развития искусства профессиональной корпорации требовалась некая экологическая ниша, которая позволяла бы искусствоведам ощущать психологическую защищённость в среде коллег. Роль такого психологического футляра и сыграла ГАХН, что помогло сохранить и независимость искусствознания от полемической борьбы различных течений авангарда, и высокий профессиональный уровень искусствоведов.

Парадокс состоит в том, что у истоков этого автономного научного центра искусствознания стоит один из родоначальников и лидеров художественного авангарда — В.Кандинский. Первая попытка создания такого центра была связана с Инхук'ом, преобразованным в марте 1920-го из Совета мастеров, возникшего в январе 1920 года. Одни художники-живописцы, входившие в ИНХУК (во главе с К.Юоном), настаивали на приоритете практической деятельности Института, другие (во главе с В.Кандинским) видели Институт научно-теоретическим учреждением. Победила вторая точка зрения. Кандинский разработал сначала план теоретической деятельности Инхук'а, который был принят как программа Теоретической секции. Весной 1920 года состоялось шесть общих собраний ИНХУКа (почти на всех председательствовал Кандинский), посвящённых в основном организационным вопросам. Менялся и кадровый состав Института — он все больше превращался в коллектив творческих единомышленников, искавших новые пути развития искусства. Постепенно четче определялась и теоретическая направленность работы — общей задачей становилась разработка науки об искусстве.

Весной и летом 1920 года вся основная деятельность оказалась сосредоточенной в возглавлявшейся Кандинским Теоретической секции (переименована в секцию Монументального искусства). На заседании секции 19 мая было принято решение о присоединении ИНХУКа к отделу ИЗО Наркомпроса. 12 мая принята написанная Кандинским Программа, в которой говорилось: «...целью работы Института Художественной Культуры является наука, исследующая аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом». Секция Монументального искусства интенсивно работала семь с половиной месяцев. На ее заседаниях было рассмотрено более ста вопросов, в том числе заслушано и обсуждено около двадцати научных докладов.

Кандинский, всегда настаивавший на сочетании теоретических исследований с лабораторными изысканиями, пытался внедрить в работу секции достиже-

ния науки («положительных наук», как тогда говорили). С этой целью устанавливались контакты с научными учреждениями, в частности с Институтом психологии (ознакомление с аппаратурой и лабораторными опытами по изучению звукового и цветового восприятия), с Институтом физики (знакомство с опытами по изучению звука). На заседании 20 декабря 1920 года, при обсуждении результатов посещения Института физики, Кандинский внес предложение о координации деятельности секции с Институтом физики по таким вопросам: «совместное изучение параллелизма цвета и звука, связь их с пространством и временем, отношение к ним движения — способы измерений и графических изображений и записей». На этом же заседании рассматривался вопрос об экспериментальной лаборатории и создании при ней научного совета из представителей искусства и науки.

Вся деятельность секции Монументального искусства была по существу подготовкой к развертыванию параллельных теоретических и экспериментальных (лабораторных) исследований, которые сторонники Кандинского, вышедшие из ИНХУКа, продолжили во главе с ним в физико-психологическом отделении ГАХН.

Но как Кандинский оказался в ГАХН (вернее РАХН), почему он ушел из ИНХУКа, где, казалось, все так хорошо начиналось?

Написанная Кандинским Программа ИНХУКа была программой научно-теоретических исследований. Практическая секция так и не была создана, ее сторонники ушли из ИНХУКа. Кандинский, инициатор создания ИНХУКа, в 1920 году был фактически полновластным хозяином этого Института. Работала лишь одна руководимая им Теоретическая секция (секция Монументального искусства), при которой создавались рабочие группы — по живописи, по танцу и по музыке. Ничто не предвещало никаких сложностей, так как среди художников — членов ИНХУКа преобладали сторонники левых течений, казалось бы, единомышленники Кандинского.

Но уже в конце 1920 года отношения Кандинского с молодыми левыми художниками стали портиться, что-то заискрило между ними. Левые художники были настроены на разработку своих оригинальных концепций формообразования, основанных, как им представлялось, на «объективном» методе анализа. Исследования же по программе Кандинского они рассматривали как «субъективные». Все оказалось вывернутым наизнанку. Именно Кандинский пытался уйти от субъективно-концептуальных построений в области восприятия и формообразования и ориентировался на сугубо научные методы исследования, используя контакты с институтами Академии наук. А его молодые коллеги по ИНХУКу хотели разрабатывать и разрабатывали не столько научно-теоретические, сколько концептуально-формальные проблемы, хотя искренне верили, что пользуются истинно «объективным» методом.

Оппозицию Кандинскому возглавил А.Родченко, создавший в ноябре 1920 года автономную Рабочую группу объективного анализа (и даже «параллельный ИНХУК»). Образовалось два центра, борьба между которыми обострилась. 12 января 1921 года на общем собрании ИНХУКа при выборах новых членов был забаллотирован А.Сидоров, с кем Кандинский связывал создание лаборатории. Одновременно в ИНХУК приняли большую группу художников и архитекторов,

чь кандидатуры были предложены Рабочей группой объективного анализа. Это резко изменило соотношение сил в Институте.

27 января в ИНХУКе должны были проходить перевыборы президиума, но они не состоялись, так как Кандинский и его сторонники подали заявление о выходе из Института. В заявлении они, в частности, писали: «Признавая большую научную важность и необходимость изучения поставленных Монументальной секцией вопросов, мы вместе с тем считаем необходимым создание специального научного учреждения для их разработки»¹.

Тогда (т.е. в январе 1921 года) эта идея Кандинского не нашла поддержки в Наркомпросе. Выступая на этом собрании ИНХУКа, зав.отделом ИЗО Д.Штеренберг говорил: «Мы организовали Институт, как ячейку для установления научных гипотез по вопросам искусства... Чем больше различных мнений по вопросам искусства обнаружится в самом Институте, тем лучше»². Он сказал также, что Наркомпрос не может поддерживать несколько параллельных учреждений, что А.Луначарский заинтересован в развитии ИНХУКа.

2 февраля Кандинский и его сторонники подали новое заявление, в котором писали, что оставляют свое прежнее заявление о выходе из Института в силе.

Каждая из конфликтовавших в ИНХУКе групп в идеале хотела бы работать совершенно самостоятельно в отдельном учреждении. Первыми такую попытку сделали находившиеся тогда в меньшинстве члены Рабочей группы объективного анализа, создав в конце 1920 года «параллельный ИНХУК» (сохранились даже протоколы его заседания). Но, видимо, отдел ИЗО Наркомпроса не поддержал идею организации двух параллельных научных институтов. Тогда они решили укрепиться в «старом» ИНХУКе. Это им удалось, проведя в члены ИНХУКа (на общем собрании 12 января) большую группу своих сторонников. Теперь в меньшинстве оказались сторонники Кандинского, и уже они ставили вопрос об организации нового параллельного учреждения. И опять Наркомпрос не поддержал эту идею.

Однако прошло два-три месяца, и нарком просвещения вспомнил об этой идее и активно поддержал создание параллельного научного учреждения в рамках Наркомпроса, т.е. ГАХН. Почему же изменилась точка зрения Луначарского?

Выскажу по этому поводу такую гипотезу. Луначарский изначально не любил левое искусство, объединяя его (как, впрочем, и Ленин) общим термином «футуризм». После революции, как известно, первыми пошли на сотрудничество с советской властью левые художники, взявшие в свои руки руководство отделом ИЗО Наркомпроса и его подотделами. Кстати, при этом отделе и были созданы Живискульптарх и ИНХУК. Луначарский с тревогой следил за организационной деятельностью левых в Наркомпросе, стремясь по возможности ограждать от них академические учреждения. Так, назначив В.Мейерхольда зав.отделом ТЕО, он вывел из-под его ведения академические театры. Архитектура в виде подотдела была сначала в структуре ИЗО, но весной 1919 года Луначарский выделяет ее в самостоятельный Архитектурно-художественный отдел, который возглавил неоклассик И.Жолтовский. В 1920-м, разясняя свои взгляды в этой области, Луначарский писал, что выделил из отдела ИЗО, «где царила острая атмосфера исканий и художественных левых устремлений, архитектуру-

ный отдел», так как, по его мнению, «архитектура столь смелых исканий не терпит. В отношении архитектуры нам важнее как можно скорее опереться на правильно понятые классические традиции»³.

К работе в Архитектурно-художественном отделе Жолтовский привлек А.Щусева, возглавлявшего МАО — нейтральное в концептуально-творческом плане архитектурное общество. После реорганизации Наркомпроса группа зодчих во главе с Жолтовским некоторое время действовала при Главполитпросвете, а затем, в январе 1922 года, вошла в РАХН как архитектурная подсекция (а позднее и секция). Возглавлял архитектурную секцию И.Жолтовский (членом президиума был А.Щусев).

Нелюбовь к левому искусству и ориентация на классику особенно остро проявились у Луначарского в конце 1920 — начале 1921 года. 22 ноября в театре Мейерхольда состоялся диспут по поводу его постановки пьесы-утопии Верхарна «Зори». На этом диспуте В.Маяковский и Луначарский заняли противоположные позиции в оценке художественного оформления спектакля. Первый защищал постановку, второй резко критиковал, рассматривая ее как типичный пример нелюбимого им футуризма. В выступлении, а затем и в ответе Маяковского в «Вестнике театра» Луначарский утверждал:

«Нельзя навязывать пролетариату бессодержательные формы, якобы имеющие декоративный характер... Что могут дать ему эти внешние формы, которые представляют простую комбинацию красок... Футуризм отстал, он уже смердит»⁴.

«Я хотел бы только, чтобы товарищи усвоили себе тот простой факт, что „левиэна“ в искусстве явилась плодом нездоровой атмосферы бульваров буржуазного Парижа и кафе буржуазного Мюнхена, что этот футуризм с его проповедью бессодержательности, с его кривлянием, перескакиванием одного художника через голову другого, при поразительной монотонности приемов, что все это есть продукт разложения буржуазной культуры»⁵.

25 февраля 1921 года Ленин посетил студенческую коммуны в общежитии ВХУТЕМАСа и остался крайне недоволен беседой со студентами, которые почти все оказались «футуристами». Он устроил выволочку Луначарскому по поводу общей направленности подготовки специалистов в этом художественном вузе.

Луначарскому пришлось делать оргвыводы. Он еще раз тщательно просмотрел творческую направленность всех подведомственных ему художественных организаций. И обнаружил, что в ИНХУКе наукой в области искусства занимаются те самые крайне левые художники, которые насаждают свой «объективный» метод преподавания во ВХУТЕМАСе. Надо было как-то нейтрализовать влияние «футуристов». И Луначарский, вероятно, вспомнил об идее Кандинского создать параллельное научное учреждение. Кандинский хотя и был левым художником, но Луначарского примиряло с ним (с этим ярким представителем «футуризма»), видимо, то, что по своему подходу к научным изысканиям в области искусства Кандинский был близок к академическим методам исследований — он опирался на достижения «положительных наук», т.е. был связан с институтами Академии наук, которая олицетворяла подлинно объективные методы, а не с Социалистической академией, где наука была идеологизирована и политизирована.

Это требует некоторого пояснения.

В июне 1918 года была создана Социалистическая академия общественных наук, с апреля 1919-го именованная Социалистической академией, а с апреля 1924-го — Коммунистической. Академия быстро развивалась, имела около ста действительных членов и ряд институтов: философии, истории, литературы, искусства и языка, советского строительства и права, мирового хозяйства и мировой политики, экономики, аграрной политики, естествознания и др.

Социалистическая (Коммунистическая) академия создавалась как противовес Академии наук или ее альтернатива. До 1936 года в стране сохранялось научное двоецентрие — существовали две академии. В первые годы советской власти многие политические руководители считали необходимым закрыть Академию наук или радикально перестроить ее. Как свидетельствует Луначарский, Ленин не раз «буквально предостерегал меня, чтобы кто-нибудь не „озорничал“ вокруг Академии»⁶.

Думаю, что в вопросе по поводу судьбы Академии наук на Ленина влиял сам Луначарский, и в искусстве, и в науке стремившийся в максимальной степени сохранить академические структуры и методы, предохраняя их от нигилистических наскоков как со стороны радикальной художественной левизны, так и со стороны вульгарно-социологического подхода к науке. И тот факт, что Кандинский в своих художественно-научных исследованиях не нашел контакта ни с левыми «футуристами», ни с вульгарными социологами из Социалистической академии, а ориентировался на достижения «положительных наук», развиваемых в Академии наук, вызывал доверие Луначарского. Он дал «добро» на создание нового художественного центра в структуре Наркомпроса.

Разумеется, идея РАХН связана не только с Кандинским. Процесс ее подготовки был сложным и прошел ряд периодов. Но безусловно, при зарождении и реализации идеи второго научно-художественного центра инициаторы его создания не могли не учитывать существования и сложности функционирования ИНХУКа. Уже на раннем этапе к созданию РАХН был привлечен Кандинский. Он имел программу работ, группу сторонников и мог сразу начать исследования.

Луначарский с самого начала решил вывести новый художественно-научный центр из системы ИЗО — РАХН (ГАХН) была в ведении Художественного отдела Главнауки Наркомпроса.

В мае 1921 года была образована Научно-художественная комиссия, целью которой было создание Академии Художественных Наук. Организационный период продолжался до октября 1921-го, хотя фактически РАХН начала работать с июня того же года. 21 июля Кандинский, назначенный вице-президентом Академии, выступил с докладом «План работы секции изобразительных искусств», который был принят.

РАХН состояла из на трех отделений: физико-психологического (руководимого Кандинским), философского (Г.Шпет) и социологического (В.Фриче). Причем именно первое начало активно работать еще в переходный период. Повторилась история с ИНХУКом, где на первом этапе (1920) вся деятельность была сосредоточена в возглавлявшейся В.Кандинским Монументальной секции, в структуре которой создавались новые группы. В РАХН на первом этапе (1921 год) значительная часть работы тоже была сосредоточена в руководимом Кандинским физико-психологическом отделении, в структуре которого и

создавались новые подразделения, имеющие отношение к искусству, — секции и подсекции. После отъезда Кандинского за границу (в декабре 1921 года) отделение активно работало под руководством А.Бакушинского. Именно физико-психологическое отделение придавало РАХН уровень академического учреждения.

По характеру отношения к научным исследованиям в области гуманитарных наук РАХН (ГАХН) в первые годы своего существования отчасти дополняла Академию наук, находясь на равноудаленном расстоянии и от ИНХУКа, и от Коммунистической Академии. Судя по всему, Луначарский был настолько удовлетворен работой ГАХН, что решил именно здесь сосредоточить научные исследования в области искусства. После того, как была проведена реорганизация Наркомпроса, в результате которой отдел ИЗО был ликвидирован, находившийся в его структуре ИНХУК передал в ведение ГАХН, после чего ИНХУК вскоре (в начале 1924 года) прекратил существование.

Казалось бы, с этого времени ничто уже не мешало членам ГАХН спокойно заниматься исследованиями на академическом уровне. Однако не тут-то было. К концу 20-х в ГАХН постепенно усиливаются вульгарно-социологические тенденции. Это связано с продолжавшимся противостоянием Академии наук и Коммунистической академии: Академию наук все еще не признавали подлинно советским научным учреждением; в противовес ей Коммунистическая академия демонстрировала классовый подход к научным исследованиям, бесцеремонно вмешиваясь в различные области гуманитарной науки, претендуя не только на руководство, но и на контроль над всеми организациями и учреждениями.

В ГАХН это проявилось прежде всего в том, что становилось все труднее заниматься философскими и теоретическими проблемами. Доминирующее положение заняла ранее почти незаметная социологическая секция во главе с В.Фриче. Академические исследования по теории искусства все более заменяла вульгарная социология.

Однако, несмотря на усиливавшееся давление, члены Академии наук даже в этот период весьма критически относились к тем кандидатам в академики, в работах которых ощущался не научно-объективный, а вульгарно-социологический подход к исследованиям и критериям оценки.

В январе 1929 года состоялась выборы в Академию наук. Это была очередная попытка со стороны политического руководства страны превратить нейтрально-оппозиционную Академию наук в советское учреждение. Государство, стремясь ликвидировать двоецентрие в науке, вдвое увеличило число действительных членов Академии наук, надеясь, что строптивые академики примут в свою среду (выберут) многих действительных членов Коммунистической академии и других рекомендованных политическим руководством деятелей. Часть таких деятелей общее академическое собрание избрало действительными членами (М.Покровский, Г.Кржижановский, И.Губкин). Однако наиболее одиозные претенденты, заменявшие научные методы исследования классовым подходом, были забаллотированы. Среди них А.Деборин, В.Фриче и некоторые другие.

Этот «инцидент» спровоцировал бурную реакцию в прессе. Раздавались голоса: «дать отпор буржуазной вылазке», пересмотреть личный состав Акаде-

мии наук, изменить порядок академических выборов и т.д. Политическое руководство страны не решилось сделать из этого академического «инцидента» оргвыводы, однако было решено сохранить в стране научное двоецентрие (Коммунистическая академия была ликвидирована только лишь в 1936 году) и максимально укрепить позиции Коммунистической академии, фактически предоставив ей контроль за социально-политической направленностью научных исследований.

В ГАХН это вызвало ослабление контактов с институтами Академии наук (воспринимавшейся как опальное учреждение) и усиление связей с организациями и деятелями, ориентировавшимися на Коммунистическую академию, — например, в 1930 году вице-президентом ГАХН становится И.Маца, идеолог и руководитель ВОПРА, самого одиозного «пролетарского» архитектурного общества, созданного в 1929-м и взявшего на вооружение вульгарно-социологические методы полемики и критики.

В 1930 году ГАХН была ликвидирована. И хотя к этому времени учреждение уже было сильно изъедено паршой вульгарной социологии, группировавшиеся вокруг него мэтры искусствознания все же сохраняли известную долю независимости от активно насаждавшегося классового подхода к анализу искусства. Политическому руководству было легче иметь дело с легко управляемой Коммунистической академией, где были созданы подразделения, дублировавшие тематику ГАХН, — например, в Коммунистической академии существовал Институт литературы, искусства и языка; на его заседании в секции ИЗО А.Мордвинов (один из руководителей ВОПРА) делал доклад о «леонидовщине», подвергнув разностной критике молодого лидера конструктивизма Ивана Леонидова (кстати, Маца привлек Мордвинова к сотрудничеству в ГАХН).

И все же в целом РАХН—ГАХН сыграла большую роль в сохранении академического уровня отечественного искусствознания в бурные 20-е годы, не дав ему раствориться — как в концептуально-творческих радикальных декларациях, так и в вульгарной социологии. Думаю, что без углубленного анализа деятельности той плеяды искусствоведов и критиков, которые группировались вокруг ГАХН, история искусства этого периода будет неполной. А ведь это был действительно цвет отечественного искусствознания — А.Габричевский, Б.Виппер, А.Сидоров, А.Некрасов, Н.Брунов, Д.Аранович, А.Эфрос, Д.Аркин, М.Ильин, А.Федоров-Давыдов, Я.Тугендхольд, В.Блаватский, М.Алпатов, А.Бакушинский и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Частный архив.
2. Частный архив.
3. Новый мир. 1966. №9.
4. Вестник театра. 23 ноября 1920 г. №75. С.12—15.
5. Вестник театра. 14 декабря 1920 г. №76—77. С.4—5.
6. Новый мир. 1925. №10. С.110.