

**ПОДЗЕМСКАЯ Надежда Павловна**

*Исследователь Национального центра научных исследований Франции, Институт современных текстов и рукописей (Париж, Франция).*

**К ВОПРОСУ О СОЗДАНИИ РАХН:<sup>1</sup>  
В. КАНДИНСКИЙ В КОМИССИИ ПО СОЗДАНИЮ  
НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ВЕСНОЙ 1921 ГОДА**

В статье приводится ряд архивных материалов, позволяющих реконструировать деятельность В.В.Кандинского весной 1921 года – в период, непосредственно предшествующий созданию Научно-художественной комиссии и Российской академии художественных наук (РАХН). Рассматривается, как на фоне реформы всей системы художественной и научной жизни складывается новый динамичный организм, вокруг которого объединяются, помимо теоретиков и историков искусства, многие видные ученые: физики, психологи, философы. Их совместные работы, остающиеся до сих пор в основном неизвестными, представляют собой богатейший материал для исследователя.

**Ключевые слова:** наука об искусстве, ИНХУК, Секция монументального искусства, РАХН, Наркомпрос, Психоневрологический институт, Хореологическая лаборатория, Кандинский, Луначарский, Сидоров, социология, «положительные науки», экспериментальная лаборатория, искусство движения

**Nadia PODZEMSKAIA**

*Researcher at the French National Centre for Scientific Research, CNRS, Institute of Modern Texts and Manuscripts, ITEM (Paris, France).*

**ON THE CREATION OF THE RAKHN: V. KANDINSKY IN THE COMMISSION  
FOR THE ESTABLISHMENT OF AN INSTITUTE OF ARTISTIC SCIENCE IN  
THE SPRING OF 1921**

The article provides a number of archival materials that allow reconstructing the activities of V. Kandinsky in the spring of 1921 – in the period immediately preceding the establishment of the Commission for Artistic Science and of the Russian Academy of Artistic Sciences. It is considered how, against the background of the reform of the entire system of artistic and scientific life, a new unusually dynamic organism is being formed, around which, in addition to theorists and art historians, many prominent scientists: physicists, psychologists, philosophers unite. Their joint work, which remains largely unknown to this day, is a wealth of material for a researcher.

**Keywords:** Art science, Institute of Artistic Culture (INKhUK), Section of Monumental Art, Russian Academy of Art Science (RaKhn), People's Commissariat for Education (Narkompros). Psychoneurological Institute, Choreological Laboratory, Kandinsky, Lunacharsky, Sidorov, sociology, “positive sciences”, experimental laboratory, art of movement

---

<sup>1</sup> Российская академия художественных наук (РАХН) – так называлась Академия в 1921–1925 гг.; Государственная академия художественных наук (ГАХН) – в 1925–1931 гг.

На первой большой конференции к 75-летию ГАХН, организованной в Государственном институте искусствознания в ноябре 1996 года, С.О. Хан-Магомедов рассуждал о причинах и обстоятельствах создания Российской академии художественных наук, отмечая сближение зимой 1920–1921 гг. А.В. Луначарского и В.В. Кандинского. Нарком давно стремился нейтрализовать «футуристов», а художник, вынужденный в это время покинуть ИНХУК, искал возможности создать новый Научно-художественный институт вне сферы влияния Отдела ИЗО. Кандинский, чуждый в своих научно-художественных исследованиях как леворадикальному, так и вульгарно-социологическому подходу, ориентировался на «положительные науки», чем вызывал доверие наркома. В контексте реформирования общей структуры Наркомпроса были созданы условия для учреждения нового, параллельного ИНХУКу научного учреждения, о котором Кандинский мечтал [16, с. 19–21]. Однако помимо этой общей, вполне убедительной схемы, у нас до самого последнего времени было лишь весьма туманное представление о тех конкретных обстоятельствах, которые сложились весной 1921 года и непосредственно привели к созданию РАХН. Тогда как благодаря протоколам заседаний в ИНХУКе, фрагментарно опубликованным С.О. Хан-Магомедовым и дополненным свидетельствами из дневника В.Ф. Степановой, можно следить почти день за днем, как зимой 1920–1921 гг. накаляются страсти между Кандинским и группой А.М. Родченко вплоть до окончательного их разрыва. Мы не располагаем практически никакими конкретными знаниями о том, то происходило в феврале-апреле 1921 года, в тот важный переходный период, который предшествовал учреждению Постоянной Научно-художественной комиссии (НХК) в мае того же года.

Важным событием стала публикация обнаруженной Ю.Н. Якименко рукописи А.А. Сидорова «Три года Российской академии художественных наук, 1921–1924» [13, т. 2, с. 18–97]. В этом детальнейшем отчете за первые три года деятельности РАХН ее новый ученый секретарь подробно останавливается на ее предыстории. Сидоров, в частности, сообщает о том, что основанный в рамках реформы Наркомпроса Государственный ученый совет (ГУС) утвердил 18 февраля 1921 года особую Комиссию по организации Научно-художественного института в составе Е.П. Херсонской, Ю.Н. Денике, В.В. Кандинского, П.С. Когана, А.Д. Удальцова, А.А. Шеншина и Е.Д. Шора. Комиссия провела 10 заседаний в течение трех недель, в ходе которых обследовала деятельность научных органов художественных отделов (ИЗО, МУЗО, КИНО, ТЕО, АРХО) [там же, с. 26–27]. На базе этой работы Е.П. Херсонская составила докладную записку и подала ее 12 апреля в вышестоящие органы. Сидоров резюмирует содержание этой записки [там же, с. 27], оригинал которой не был обнаружен, отмечая, что в ней была уже намечена схема организации Научно-художественного института «по взаимно пересекающимся направлениям», ибо предполагались четыре отдела (Методологический, Социально-исторический, Педагогический и Организационно-производственный) и шесть секций (Живописи и скульптуры, Поэзии и литературы, Музыкальной, Театральной, Архитектурной и Синтетической). Также предполагалось учреждение Психофизиологической лаборатории и Библиографического кабинета. Во всех этих структурных элементах, подчеркивает в 1924 году Сидоров, уже явно просматривается схема организации будущей РАХН. Также темы, заявленные, согласно Сидорову, членами Комиссии В.В. Кандинским («Об эле-

ментах живописи») и Ю.Н. Денике («Суждения К. Маркса об искусстве»), замечательно отражают двойственный характер Комиссии и созданного ею Института-Академии, первоначальная структура которой осенью 1921 года будет определяться двумя Отделениями: Физико-психологическим и Социологическим.

Такое функционирование «Института художественно-культурного или института художественной науки» было обозначено еще в декабре 1920 года в речи А.В. Луначарского на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств. Нарком просвещения говорил о необходимости создания единой прочной теории для всех искусств, теории «технической», которая должна «создать эстетику и не только установить законы звука, красок, ритма и т.п., поскольку ими обнимается вся сеть искусства, но и проследить, в чем заключается разница между различными видами искусства, что у них общее и что различное». Речь при этом шла, согласно Луначарскому, о развитии «трех фундаментальных дисциплин: 1) художественной физики, 2) художественной физиологии и психологии и 3) художественной социологии» [5, с. 63]. Из этого резюме очевиден замысел Луначарского: дать научное обоснование программе изучения элементов искусства, — явно почерпнутой у Кандинского, — обращаясь к «положительным наукам» и объединяя теорию искусства с социологией, обеспечить идейно-политический контроль, необходимость которого была недвусмысленно выражена в различных документах декабрьской конференции.

Поставленной задаче соответствовал состав Комиссии, которая в феврале-марте 1921 года должна была работать над проектом Научно-художественного института. В ней деятельность Кандинского и его коллеги по Секции монументального искусства ИНХУКа, историка и композитора А.А. Шеншина (вошедших впоследствии в Физико-психологическое отделение РАХН), должна была, очевидно, уравновешиваться литературными критиками Е.П. Херсонской и П.С. Коганом (будущими членами Социологического отделения), а также историком А.Д. Удальцовым (первым мужем художницы Н.А. Удальцовой) и видным деятелем русского революционного движения Ю.Н. Денике. Особую, предположительно, организационную роль в этой Комиссии должен был сыграть Е.Д. Шор, ассистент И.В. Жолтовского и издатель «О духовном в искусстве» Кандинского. Шор, как и Денике, уедет в 1922 году в командировку в Германию и более не вернется в Россию. Его роль в создании Академии остается, поэтому, до сих пор малоизвестной и недооцененной, и установление ее требует дополнительных исследований.

Вашеизложенные сведения из отчета А.А. Сидорова находят отклик в неизданном дневнике Е.П. Херсонской, которая в это время работает в Отделе ТЕО Наркомпроса у Мейерхольда и читает лекции по политической грамоте. Приведем несколько записей из ее дневника, непосредственно предшествующих учреждению Комиссии по созданию Научно-художественного института. 8 февраля: «Организуем вместе с Кандинским Инст[итут] Худ[ожественной] Культуры. Да я не больно верю. Коган, Петр Сем[енович] тут же. Я собственно ни при чем окажусь, да мне и не к чему» [2, л. 140]. Оказывается, вот уже несколько месяцев, как Херсонская питала личные амбиции в связи с созданием Института. 4 февраля она отмечала в дневнике, что «хлопотала в ноябре и декабре об организации Инст[итута] Художеств[енной] Культуры», но «перехватил Штеренберг — стягивает левых. А я ведь центр, да и какой я органи-

затор в этой обстановке рвачества и халтуры. Консультантом по педагогике, консультантом по искусству, а когде же инициатором?» [2, л. 139]. 11 февраля: «Все с Кандинским об институте. Вероятно всех удачливее будет П.С. Коган, не сомневаюсь что обойдет и Росского [который был в то время председателем Главхкома. — Н.П.], и Луначарского» [2, л. 140]. 22 февраля: «Кандинский, Шор хотят, чтоб был один Институт Худ[ожественной] Культуры, Штеренберг в ус не дует, своего добьется» [2, л. 146].

Записи из дневника Херсонской проясняют несколько важных пунктов, свидетельствуя об оппозиции Кандинский/Штеренберг, о совместных действиях Кандинского и Шора и о соперничестве Херсонской и Когана за ключевые должности в Институте. Интересны в дневнике также отдельные небольшие зарисовки будней Наркомпроса, очень выпуклые и живые. Прочитируем несколько пассажей.

18 февраля:

«В Наркомпросе — мусоренные, пылью пахнущие коридоры, снуют чиновники с постными лицами, поглаже и посытнее сидят и приказывают. Барышни “для глаз и на ощупь” (так старик один провинциал сказал), как и полагается, поближе к сытым.

Нарком — типичный передовик или фельетонист хорошей, солидной газеты доброго старого времени. Помощник Литкенс — умный деятель типа 3-го элемента 1905–6 годов, — как ни скачет, выше головы не прыгнет. Большого таланта нет, не будет и большой удачи, хотя и провала, пожалуй, не будет.

Когда, когда мы изживем эту организационную чепуху. А чепуха, кабинетная чепуха.

Штеренберг — юркий еврей-комиссионер, не без хитрости, не без вида честного слуги, не без претензии на коммунистичность...

Шельма, плут, но умен. Заведует всем Художеством в России, у Луначарского свой человек. Вертится, крутится... За левых держится, косится в сторону правых. Сам художник — дамского мастерства, чистейший салон...

Ну их — интригуют, друг друга смещают. Бездарность, так она и останется — хотя ты ее за правую ноздрю тяни, хотя за левую.

Все люди мгновенья. Хотелось бы увидеть настоящих “строителей”» [2, л. 142–143].

19 февраля:

«Брик — чем взял, не знаю, а что-то от него и от Лили не коммунизмом пахнет, да и ото всех худ[ожественно]-лит[ературных] “работников”» [2, л. 144].

Из свидетельств Херсонской, как и из отчета Сидорова, мы видим, что в феврале 1921 года главный вопрос, ожесточенно обсуждавшийся в кулуарах Наркомпроса, был связан с выбором руководителя будущего Института из среды большевиков, в котором Луначарский мог бы быть полностью уверен. Находим отклик этому в более поздних мемуарах Н.Н. Кандинской. Она пишет о том, что ее муж должен был стать президентом Академии, но Луначарский предпочел ему марксиста Когана [19, р. 95]. Именно Когану, как и предполагала Херсонская, удалось всех обойти и не только стать председателем РАХН, но и продержаться

на этом посту вплоть до закрытия Академии в конце 1920-х гг. До своего отъезда в Германию в конце 1921 года Кандинский был вице-президентом РАХН.

Приват-доцент Петроградского университета, в 1918 году П.С. Коган становится профессором Московского университета и активно участвует в работе Наркомпроса. Головокружительный взлет его карьеры приходится на описанный Сидоровым и Херсонской период работы Комиссии по организации Научно-художественного института весной 1921 года, когда ему, очевидно, удается войти в доверие наркома и стать главным его ассистентом во всех вопросах литературы и искусства. В мае 1921 года Коган назначается председателем Главного художественного комитета (Главхкома) и председателем Постоянной Научно-художественной комиссии (НХК) при нем. 16 июня 1921 года НХК открывает свою работу двумя докладами, Луначарского и Когана, и в течение лета функционирует под двойным названием НХК/РАХН.

Есть, безусловно, немало причин того, что Кандинский, столкнувшийся с рядом трудностей в Отделе ИЗО, почувствовал себя лучше в той среде, в которой летом 1921 года родилась РАХН. С Коганом и другими его связывали во многом общие культурно-интеллектуальные ценности, к которым они все приобщились в Московском университете. В контексте послереволюционной эпохи они оба, *mutatis mutandis*, играли сходные роли объединителей и посредников между интеллигенцией и властью и пользовались всеобщим уважением: Коган, «всегда любезный, доброжелательный, справедливый» [17, с. 15], и «один из старших, весьма умный, культурный, и во всем “свой” полностью субъективный Кандинский» [14, с. 46].

В тяжелой идеолого-политической атмосфере 1920–1921 гг. эта культурная принадлежность оказывалась часто важнее, чем взаимопонимание в вопросах искусства. Интересно прочитать последнюю запись в дневнике Херсонской за 1921 год, где упоминается Кандинский.

18 октября:

«Против желания живу много интересами художеств[енного] кружка, с которым случайно столкнула судьба. Все же они (Кончаловский, Машков, Кандинский, [пропуск] Фальк, Удальцова, Древин, Паин) чуждые мне люди. Некоторые еще и потому, вероятно, что декадентский период искусства мне особенно чужд – другие потому, что не умеют ни словами, ни живописью выразить то, что у них есть настоящего» [2, л. 164].

Этот весьма красноречивый пассаж подтверждает, насколько далека была Херсонская, которая весной 1921 года столь активно участвовала в создании РАХН, не только от Кандинского, но и от художников «Бубнового валета». Их сотрудничество было не более чем политическим актом. Как, впрочем, и сотрудничество Кандинского с Коганом и с самим Луначарским. Свидетельство Херсонской интересно также и тем, что оно показывает художественную среду, в которой оказался Кандинский осенью 1921 года накануне своего отъезда в Германию. Особо отметим Н.А. Удальцову и А.Д. Древина, которые как раз в это время отошли от других художников ИНХУКа, не желая отказываться от станковой живописи.

Вернемся, однако, к весне 1921 года, когда Кандинский тесно сотрудничал с Е.П. Херсонской в Комиссии по созданию Научно-художественного инсти-

тута. Не удивительно, что единственный известный его текст, относящийся к этому периоду, сохранился в фонде ее сына, драматурга Х.Н. Херсонского. Это машинопись под названием «О методе работ по синтетическому искусству». В 1984 году французский перевод этого текста был опубликован в каталоге парижского Фонда Кандинского; он был сделан по другому экземпляру машинописи, вывезенному художником в Германию, который хранится сегодня в Центре Помпиду [18, р. 158–159].

Через несколько лет тот же текст в английском переводе опубликовала Николетта Мислер, основываясь в этот раз на московском экземпляре, обнаруженном ею в фонде Херсонского в ЦГАЛИ (РГАЛИ) [20]. Во французском экземпляре текста над названием надписано простым карандашом рукой Кандинского: «Доклад В.В. Кандинского Российской академии художественных наук, 1921 г., лето». В московском же экземпляре в конце текст подписан Кандинским и им же поставлена коричневыми чернилами дата: «март 1921». Обе эти даты не подтверждаются другими архивными источниками. При этом календарь летних заседаний НХК/РАХН в основном известен, в то время как о весеннем периоде деятельности Комиссии можно судить сегодня лишь по отчету Сидорова и дневнику Херсонской. Учитывая это, трудно не согласиться с Мислер, которая еще в 1991 году, проанализировав текст доклада Кандинского, посчитала более вероятной дату, поставленную в московском экземпляре машинописи.

Действительно, доклад «О методе работ по синтетическому искусству» мог быть произнесен Кандинским в марте 1921 года в Комиссии по учреждению Научно-художественного института. В нем рассматривается важнейший в то время вопрос о методологии науки об искусстве – вопрос о ее сближении с «положительными науками» (вспомним «художественную физику, художественную физиологию и психологию» Луначарского). Годом ранее, в марте 1920 года, в «Схематической программе ИНХУКа» Кандинский был осторожен, утверждая, что теоретики искусства ни в коем случае не должны искать у «положительных наук» ответов на все стоящие перед ними вопросы, тем более что сама «положительная наука» находится на перекрестии путей и ищет новых методов: «Кто знает, быть может, ей искусство окажет не меньшие услуги, чем она способна оказать искусству» [7, т. 2, с. 62]. Но уже в декабре того же года в тезисах своего выступления на Конференции заведующих подотделами искусств Кандинский призывает науку об искусстве изучать явления искусства «подобно позитивной науке и в сотрудничестве с ней» [8, т. 2, с. 557].

Сразу после своего основания, 19 мая 1920 года, Секция монументального искусства ИНХУКа, которой руководил Кандинский, предложила пригласить выступить с докладами об элементах искусства «с точки зрения науки» выдающихся ученых: физика-рентгенолога Н.Е. Успенского и кристаллографа Г.В. Вульфа. Однако этим предложениям не было дано ходу вплоть до декабря, когда после ухода группы Родченко в Секции остался лишь Кандинский с несколькими единомышленниками. С 8 декабря Успенский начинает регулярно посещать заседания в квартире Кандинского и становится ближайшим соратником художника. По поручению Секции, он организует посещение Физического института на Миусской площади 25 декабря 1920 года. В этом посещении принимают участие Кандинский, его жена, композитор

А.А. Шеншин, художник Н.В. Синезубов и танцор и композитор Е.П. Павлов. Членов Секции принимает директор Института академик П.П. Лазарев, ученик и ассистент знаменитого П.Н.Лебедева. Он проводит их по всем отделам лаборатории, делает опыты по звуку и демонстрирует относящиеся к изучению звука приборы. 29 декабря Кандинский отчитывается о посещении Физического института на заседании Секции, в присутствии Успенского, Шеншина, Павлова и Сидорова. Он предлагает организовать координацию работы Секции с Физическим институтом в том, что касается совместного изучения параллелизма цвета и звука, связи их с пространством и временем, отношения к ним движения; специально останавливается на способах графического изображения результатов исследований. Секция предоставляет Успенскому полномочия в развитии связей с научными организациями и включении их исследований в программу работ Секции [15].

Трудно переоценить значение того, что такие ученые, как Успенский, Вульф и Лазарев, согласились на тесное сотрудничество с художниками и теоретиками искусства, сыграв активнейшую роль в организации Физико-психологического отделения РАХН летом-осенью 1921 года. Успенскому и Лазареву принадлежат установочные вводные доклады, произнесенные на пленуме НХК в августе 1921 года: 4 августа – «Роль позитивных наук при изучении художественного творчества» Успенского и 18 августа – «Краски и их физико-химическое исследование» Лазарева [6, с. 81]. Стенограмму второго доклада Лазарева, «Зрение и цвет», произнесенного им 20 сентября, Кандинский возьмет с собой, уезжая из России [4]. Отметим далее пространные выступления Успенского и Вульфа в прениях по докладу Кандинского «Основные элементы живописи» 1 сентября 1921 года [8, т. 2, с. 621–623]. Особенно тесные отношения сложились у Кандинского с Успенским. Об их ближайшем сотрудничестве свидетельствуют две знаменитые фотографии в Наркомпросе, зафиксировавшие группу сторонников Кандинского, среди которых Успенский, Шор, Шеншин, Павлов и Фальк (сфотографированы сидя и стоя). В Центре Помпиду сохранился также фотографический портрет Успенского с дарственной надписью Кандинскому, сделанный в Берлине 4 сентября 1923 года.

Параллельно с «художественной физикой», еще в лоне Секции монументального искусства ИНХУКа были предприняты действия в направлении «художественной физиологии и психологии». 27 октября 1920 года члены Секции монументального искусства обсуждали программу посещения Психологического института. Предполагалось обратиться к профессору Г.И.Челпанову с тем, чтобы он продемонстрировал приборы, лабораторные опыты и работы по восприятию звука и цвета. Поскольку Психологический институт более не упомянут в других протоколах заседаний, можно предположить, что это посещение не состоялось. Тем не менее, сам факт того, что Секция попыталась завязать контакты с Психологическим институтом, первым в России в этой области, и с его основателем и директором философом и психологом Челпановым, имеет немаловажное значение.

После советизации Психологического института, Челпанов и его ученики уйдут работать в Физико-психологическое отделение РАХН, где в 1924 году, под руководством В.М. Экземплярского и Г.Г. Шпета, будет учреждена Психо-

физиологическая лаборатория. Учреждение ее можно считать результатом длительного процесса, начало которому было положено в 1920 году и за которым можно проследить по текстам и стенограммам выступлений Кандинского, где формулируются принципы научной работы по физиологическому и психическому воздействию и восприятию различных искусств. В выступлении на Первой Всероссийской конференции Государственных художественных мастеровских 3 июня 1920 года Кандинский признает применение лабораторного метода в искусстве преждевременным и настаивает на анкетно-опросных исследованиях [8, т. 2, с. 551]. Очевидно, вспоминая свои университетские занятия на кафедре профессора А.А. Чупрова, весной-летом 1920 года он всячески пытается внедрить статистические методы исследования в науку об искусстве, сам составляет опросный лист по живописи и инициирует создание таких же анкет по танцу, музыке и другим искусствам. Это не мешает, однако, поискам путей создания экспериментальной лаборатории, которые, судя по всему, неоднократно обсуждались в Секции. Свидетельство тому – выступление там 11 августа 1920 года, в отсутствие Кандинского, художника В.Ф. Платова. Платов предлагал основать лабораторию на «эмпирио-критическом методе» познания Авенариуса. Целью ее объявлялось «определение количества энергии, необходимой для эмоциональной оценки произведения». Построенные на любопытном применении марксистских теорий в области эстетики, рассуждения Платова все же не убедили его слушателей в Секции монументального искусства [15, с. 349–350].

Осенью 1920 года поиски руководителя лаборатории возобновляются с удвоенной силой, и 27 октября Кандинскому поручают привлечь А.А. Сидорова к работе Секции. 17 ноября учреждение «лаборатории по постановке глаза» вновь обсуждается, и руководство ею поручается Сидорову. 15 декабря, в присутствии В.В. Кандинского, С.П. Боброва, А.А. Шеншина, Н.В. Синезубова и Н.Е. Успенского, Сидоров делает доклад об экспериментальной лаборатории, посвященной исследованию художественного восприятия. Его просят подготовить план и программу исследований, рассчитать смету и организовать секретариат, подключив к работе Г.В. Вульфа и А.Г. Габричевского. На заседании 29 декабря Сидоров объявляет, что экспериментальная лаборатория сможет в ближайшее время приступить к началу работ, и анонсирует опытные исследования вопроса о субъективности и объективности восприятия. Однако его новое выступление, намеченное на 12 января 1921 года, уже не может состояться, ибо его кандидатура в члены ИНХУКА оказывается забаллотирована группой Родченко. Тем не менее, проект лаборатории продолжает жить, и в докладе «О методе работ по синтетическому искусству» Кандинский возвращается к нему, давая краткое, но весьма ценное описание предмета предполагаемых Сидоровым исследований: о «субъекте искусства, т.е. творце произведения», а также о «подчинении материала художнику и художника материалу» [8, т. 2, с. 580]. Не удивительно, что кандидатура Сидорова оказалась камнем преткновения в ИНХУКе – предложенная им программа исследований была чужда художникам, сплотившимся вокруг Родченко. Ведь как роль художника-творца и сфера субъективного, так и вопрос об интуиции, «один из самых трудных вопросов в искусстве», вопрос о «случайных произведениях» и о дилетантизме – все то, что интересовало Кандинского и на что должны были быть направлены



лабораторные опыты Сидорова, было полностью эвакуировано из теории набирающего силу производственного искусства. В дополнениях к книге «О духовном в искусстве», написанных около 1920 года, Кандинский настаивает на том, что интуиция и расчет являются двумя элементами единого процесса рождения произведения искусства; он ссылается при этом на примеры, взятые из искусства примитивного, детского и дилетантского [8, т. 1, с. 278–280].

Архивные документы первой половины 1921 года проливают дополнительный свет на направление экспериментальных исследований, которые в то время занимали Сидорова и которые не должны были быть чужды Кандинскому. Эти исследования проводились в Психоневрологическом институте, который в начале 1920 года был включен в систему Наркомпроса. Связи Секции монументального искусства ИНХУКа с этим Институтом были установлены в декабре 1920 года, очевидно, при посредстве Сидорова. На заседании 29 декабря были прочитаны тезисы о четвертом измерении психиатра И.П. Борисова, заместителя директора Психоневрологического института и заведующего Секцией экспериментальной психологии. Эти тезисы вызвали большой интерес, и было предложено пригласить Борисова выступить в ИНХУКе в январе 1921 года. Скорее всего, выступление не состоялось, но в одной из записных книжек Сидорова упоминается выступление (или тезисы?) Борисова в ИНХУКе [3].

Можно предположить, что в 1920 году и в первой половине 1921 года Кандинского должна была интересовать деятельность Психоневрологического института, в особенности инициативы заведующего Отделом психологии — психиатра, психолога и художника, одного из основателей отечественной школы психоанализа И.Д. Ермакова. Упомянем создание в начале 1921 года при Отделе психологии научного кружка по изучению вопросов патологии художественного творчества психоаналитическим методом, а также кружка по гипнологии, где проводились сеансы по чтению мыслей, автоматическому письму, состоянию транса и т.п. В Институте занимались также разработкой вопросов цветного слуха и звука, воспринимаемого как форма, вопросами детской психологии и поисками новых методологических подходов к детскому рисованию, изучением психологии творчества отдельных мастеров (Иванов, Врубель, Федотов), психологией орнамента и т.д. [1]. Следует отметить, что в 1922 году самые близкие соратники Кандинского по РАХН А.Г. Габричевский, Н.Е. Успенский и А.А. Сидоров окажутся рядом с И.Д. Ермаковым среди инициаторов и основателей Русского психоаналитического общества [12, с. 208].

В 1921 году в Психоневрологическом институте была организована Секция экспериментальной эстетики под руководством Сидорова [1, л. 120 об.]. Сеансы, организованные в период с 11 мая по 17 сентября 1921 года, были посвящены движению, как вообще движению, так и особенно движению в танце, а также принципам его фиксации и нотации. В фонде Сидорова в РГБ сохранился явочный лист второго заседания Секции 25 мая, заполненный Кандинским [3, картон 4, ед. хр. 2, л. 2]. В нем речь идет о «группе синтетиков», среди которых — бывшие члены Секции монументального искусства ИНХУКа Н.Я. Брюсова, А.А. Шеншин, А.А. Сидоров, а также И.Д. Ермаков. Сохранившийся там же протокол сеанса 25 мая содержит описание проводимых опытов. Женщина, в сомнамбулическом состоянии, движется по эстраде, то с закрытыми,

то с открытыми глазами. Она следует музыке, которая играет то быстрее, то медленнее. Ей внушается, что она собирает цветы, или что она идет по неровному полу, или что она только что проснулась. Все присутствующие соглашаются, что в сомнамбулическом состоянии ее движения механичные и связанные, но что они еще более связанные в гипнотическом состоянии. После окончания опытов, Сидоров показывает сделанные им зарисовки движений и комментирует их; он также отмечает различия в видении движения у разных народов в разные эпохи и предлагает на следующем сеансе сделать доклад об изображении времени [там же, л. 1—1 об.].

В Фонде Сидорова сохранились многочисленные зарисовки движения, в том числе движения сомнамбул, относящиеся к более позднему времени [там же, ед. хр. 20]. Там хранится также опросный лист, датированный 28 сентября 1921 года, который был вновь использован в 1923 году в Хореологической лаборатории РАХН. Он содержит все те же вопросы, которые задавались на заседании 25 мая 1921 года: что характерно для движения того или иного человека? какая часть тела его выражает? какова разница в восприятии движения медленного и быстрого? какова разница в восприятии движения справа налево и слева направо, как воспринимается ритм, направление движения и т.д.

Хореологическая лаборатория, основанная весной 1922 года Сидоровым и математиком, философом, фотографом А.И.Ларионовым, была подробно исследована Николеттой Мисслер [20; 10; 11]. Протоколы сеансов Лаборатории за 1923 год свидетельствуют об изучении движения, соотношения между психическими состояниями и позами и т.д. [3, картон 4, ед. хр. 10]. Большой интерес представляет составленная Сидоровым записка со списком всех негативов, хранящихся в Хореологической лаборатории РАХН [там же, ед. хр.18]. Речь идет о материалах по фиксации и анализу движений, собранных в 1924—1927 гг. Задача, стоявшая перед Сидоровым и Ларионовым, — выработать инструментарий для изучения современного искусства движения, как это было сделано для классического балета, и подготовить систему записи движения, которая бы помогла анализировать динамический образ танца, фиксировать виденное, а не записывать мыслимые и воображаемые фигуры и положения. Отсюда прямой путь к изучению кинематографического движения, которым Сидоров и Ларионов собирались заниматься в рамках «Кинемологической секции» [3, картон 4, ед. хр. 5, л. 1].

Нет сомнения, что многие из вопросов изучения и фиксации движения обсуждались Сидоровым с Кандинским задолго до весны 1921 года. Этой теме посвящен пространный пассаж в написанной в марте 1920 года «Схематической программе ИНХУКа» [7, т. 2, с. 56—58]. Мы знаем также из исследований Н.А.Каргаполовой, что Кандинский в самом начале 1920-х гг. проявлял большой интерес к вопросу о движении в кино [Каргаполова 2017]. Не удивительно, если работы Хореологической лаборатории ГАХН середины 1920-х гг. на тему «разложения пластических поз в графическом аспекте», опыты по соотношению музыкальных и пластических элементов, цвета и пластических элементов, и т.д. [3, картон 4, ед. хр. 11] находят определенный отклик в книге Кандинского «Точка и линия на плоскости», где говорится о танце как об одной из форм продолжения точки и приводятся знаменитые схематиче-

ские рисунки прыжков танцовщицы Грет Палукка [7, т. 2, с. 123–124].

Вопрос о наследии Кандинского в ГАХН и о соотношении проводимых в ней исследований с работами художника в Баухаус не был еще поставлен во всей полноте и ждет своего исследователя. Однако очевидно, что накануне отъезда художника из России, в период глубокой перестройки всей системы художественной и научной жизни, проект создания науки об искусстве Кандинского смог стать центром притяжения для самых разнообразных инициатив и объединить теоретиков и историков искусства, видных ученых: физиков, психологов, философов. Лишь малая часть задуманного смогла реализоваться, но даже неосуществленные замыслы свидетельствуют о необыкновенном богатстве смелых и оригинальных идей, многие из которых поражают и сегодня своей современностью.

### **Литература и источники:**

1. ГАРФ. Ф. А2307. Оп. 2. Ед. хр. 197. Л. 103–103 об., 122 об. [Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями Наркомата просвещения РСФСР, Главнаука]
2. РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 295. Л. 140 [Херсонский Хрисанф Николаевич].
3. РГБ. Ф. 776. Оп. 11. Ед. хр. 13 об. [Сидоров Алексей Алексеевич].
4. Getty Kandinsky Papers. 850910. Series III, box 4; folder 8.
5. Вестник работников искусств. – 1921. – Январь–февраль. № 4–5.
6. ГАХН. Отчет 1921–1925. – М.: ГАХН, 1926.
7. Кандинский, В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х тт. / Ред. и сост. Н.Б. Автономова, Д.В. Сарабьянов, В.С. Турчин. – М.: Гилея, 2001.
8. Кандинский, В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание: В 2-х тт. / Ред.–сост. Н. Подземская. – М.: БуксМАрт, 2020.
9. Каргаполова, Н.А. В. Кандинский – поиск «живописных нот». К вопросу о теории и практике «синтетического искусства» художника // Творческое, научное и педагогическое наследие В.В. Кандинского (к 150-летию художника). – М.: Российская академия художеств, 2017. – С. 97–112.
10. Мислер, Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания. – XI (2 / 97). – С. 61–68.
11. Мислер, Н. Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. – М.: Искусство–XXI век, 2011.
12. Овчаренко, В.И. Российские психоаналитики. – М.: Академический проект, 2000.
13. Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017.
14. Сидоров, А.А. Первые шаги советского искусствознания (1917–1921) // Ис-

кусство. – 1 / 1976. – С. 44–47.

15. Хан-Магомедов, С.О. ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание'80. – Второй выпуск. – М.: Советский художник, 1981. – С. 332–368.
16. Хан-Магомедов, С.О. ГАХН в структуре научных и творческих организаций 20-х годов // Вопросы искусствознания. – XI (2 / 97). – С. 16–23.
17. Шервинский, С.В. Воспоминания // Декоративное искусство. – 1996. – № 2–4. – С. 14–15.
18. Œuvres de Wassily Kandinsky (1866–1944). Catalogue / Établi par Christian Derouet et Jessica Boissel. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.
19. Kandinsky, Nina. Kandinsky und ich. München: Kindler, 1978.
20. Misler, Nicoletta. An Unpublished Translation of Vasilii Kandinsky's Lecture of 1921 // The Structurist (Saskatoon). 1991–1992. No 31–32. P. 66–71.
21. Misler, N. Kandinsky e la scienza. Fra Mosca e l'Occidente // Wassili Kandinsky tra Oriente e Occidente: Capolavori dai musei russi. Catalogo. Saggi di John E. Bowlt, Nicoletta Misler, Marichia Simcik Arese, Evgenija N. Petrova / A cura di Nicoletta Misler. Firenze: Artificio, 1993. P. 39–51.

