

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

**ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ  
И ЛЕНИНГРАДСКОГО АВАНГАРДА 1920-1930 ГГ.**

Выпускная квалификационная работа

по направлению 46.04.01 «История»

образовательная программа магистратуры ВМ.5543.2015. «История»

профиль: «Новейшая история России»

Выполнил:

Студент 2 курса

Очного отделения

Михед Алексей Владимирович

Научный руководитель

Доктор исторических наук, профессор

Смирнов Николай Николаевич

Санкт-Петербург

2017

## **Оглавление**

Generating Table of Contents for Word Import ...

## ***Введение***

Русская революция и Гражданская война являются поворотными событиями истории нашего государства, принесшими колоссальные изменения во все сферы жизни, их влияние остро ощущаются до сегодняшних дней. Культурная сфера в те годы подверглась не менее радикальной перестройке, чем любая другая. Новой большевистской власти после событий октября 1917 года отчаянно были необходимы союзники в мире искусства для проведения в жизнь собственной культурной политики, установлением контроля над сферой культуры в столь напряжённый период. Таковыми явились русские авангардисты. Именно те годы, при тех условиях были заложены духовные основы жизни нашего общества, вектор его культурного развития. Поэтому, для понимания сегодняшнего положения дел в этой сфере, исключительно важны те тенденции, которые произошли в данной области в рассматриваемый период. Анализ рассматриваемых в работе проблем есть ключ к объяснению сложных и противоречивых процессов, которые происходят в культурной сфере жизни страны в наши дни.

**Целью работы** является исследование взаимоотношений власти и представителей ленинградского авангарда с февраля 1918 по март 1932 годы.

**Хронологические рамки** обусловлены следующими обстоятельствами. Нижняя граница – тем, что в феврале 1918 начал работу отдел Изобразительный искусства Народного комиссариата просвещения, что является отправной точкой организационного сотрудничества советской власти и представителей русского авангарда в Петрограде. Верхняя граница, март 1932 года, объясняется завершением уголовного дела и осуждением участников творческой группы ОБЭРИУ, которая, по мнению большинства исследователей искусства, являлась последним объединением русских авангардистов, как в рамках Ленинграда, так и страны в целом.

Основное внимание в работе уделено двум полярно пиковым по характеру взаимоотношений периодам. Первый (1918 – 1922гг.) – время тесного сотрудничества, когда в авангардисты были широко представлены в советских государственных учреждениях, ведающими делами искусства; второй (1929– 1932 гг.) – период гонений и травли последнего поколения авангардистов в Ленинграде.

Стоит отметить, что хронологические рамки несколько иные, нежели заявлены в названии работы. Это объясняется тем, что автор работы в процессе погружения в тему счёл некорректным рассматривать указанные проблемы вне контекста формирования культурной политики в первые годы существования Советской России, т.к. её во многом приводили в жизнь представители авангарда, поэтому начальная точка – 1918 год. Также исследование ограничивается 1932 годом, потому, что после этого года, по мнению многих авторитетных исследований русского авангарда и солидарного их мнением автора данной работы, русский авангард в СССР в этом году окончательно прекратил своё существование как организованное художественное течение.

Для достижения указанной цели были выдвинуты следующие **задачи**:

- 1) Рассмотреть причины образования союза авангардистов и большевиков, а также мотивацию и цели похода деятелей авангардного искусства в органы советской власти в 1918 году.
- 2) Определить отношение партийных руководителей к организационным мерам, проводимым авангардистами, находящимся во властных органах, по управлению искусством в городе.
- 3) Обозначить причины, вследствие которых деятели авангардного искусства были отстранены от руководства государственными органами.

4) Раскрыть проблему параллельного сосуществования генеральной линии государства в искусстве и авангардизма на примере группы ОБЭРИУ в конце 1920 – начале 1930-х годов.

**Объектом** исследования является культурная жизнь постреволюционного Петрограда / Ленинграда в указанный хронологический период.

**Предметом** работы являются особенности взаимоотношений государства, его культурного курса, и представителей ленинградского авангарда в указанный период.

Данной проблематикой в различные периоды занимались некоторое число отечественных исследователей. Главной чертой трудов советских исследователей является марксистско-ленинский подход к изучаемой проблематике. Большинство их обладает существенными недостатками, т.к. подходит к делу изучения проблем искусства и процессов, происходящих в нём с позиций классовой борьбы, такой подход приводит к несколько однобоким результатам. В то же время он позволяет посмотреть на проблему с позиции одной из сторон, рассматриваемой в исследовании, помогает лучше понять культурную политику советской власти в рассматриваемый период.

Советский период в изучении темы можно разделить на два периода: историография 1930 – конца 1950–х годов; конца 1950 – конца 1980-х годов. Для первого периода характерно почти полное отсутствие конкретных научно-исторических исследований. Культурная политика государства рассматривалась с ортодоксальных марксистских установок, концепции «культурной революции», отсутствовал её критический анализ. Большое внимание уделялось классовому происхождению того или иного деятеля искусства, его политическим взглядам, нежели ценности художественной или

иной деятельности<sup>1</sup>. Начиная в этот период авангардистское искусство было под негласным государственным запретом – единственным творческим методом признавался соцреализм, поэтому других художественных течений для советской историографии того периода как будто и не существовало. Исключением из этой тенденции была личность В. В. Маяковского, однако в трудах, посвящённых его деятельности, футуристический период творчества подавался в сжатой и тенденциозной форме<sup>2</sup>. Основную массу работ тогда составляли теоретические работы, публицистика партийных деятелей по вопросам искусства<sup>3</sup>.

С конца 1950-х годов, с наступления т.н. «оттепели» активизируется отношение к изучению искусства авангарда и его наследия ввиду ослабления цензурных норм<sup>4</sup>, однако всё сознание власть имущих авангард по-прежнему оставался чуждым искусством, поэтому трактовка его роль в советском искусстве остаётся предвзятой. Из значимых работ можно выделить монографию Мазаева<sup>5</sup>. Рассматривая концепцию «производственного искусства» он обращается к деятельности и идеям авангардистов относительно реформы культурной жизни, упоминает занятие ими государственных постов. Существенный вклад в изучение деятельности

---

<sup>1</sup> Лебедев П.И. Советское искусство в период иностранной интервенции. М., 1938.; Смирнов И.С. Из истории строительства социалистической культуры в первый период советской власти (октябрь 1917 г. - лето 1918 г.). М., 1952.

<sup>2</sup> Метченко А. Творчество Маяковского, 1917-1924. М., 1954; Катанян В. А. Краткая летопись жизни и работы В. В. Маяковского. – М., 1939.

<sup>3</sup> Богданов А.А. О пролетарской культуре. 1904-1924. М.; Л., 1925.; Бухарин Н.И. Судьбы русской интеллигенции, М., 1925; Ленин и Пролеткульт, М., 1957.; Ленин о литературе и искусстве. М. 1947; Луначарский А.В. Статьи об искусстве. М., 1941; Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1923.

<sup>4</sup> Аболина Р.Я. Советское искусство периода гражданской войны и первых лет строительства социализма. М., 1962.; Великая Октябрьская социалистическая революция и становление советской культуры. М., 1985.; Кардовский Д.Н. Об искусстве. М., 1960.; Смирнов И.С. Ленин и советская культура. М., 1960; Победа Великой Октябрьской социалистической революции: Сб. статей. М., 1957.

<sup>5</sup> Мазаев А.И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. М., 1975.

петроградского отдела ИЗО Наркомпрома послужили работы историков искусства изучающих украшение Петрограда к праздничным дням<sup>6</sup>.

С конца 1980-х годов можно говорить о начале новейшего этапа отечественной историографии ленинградского авангарда и культурной политики большевиков в этой области. Для него характерно рассмотрение проблемы с различных новых ракурсов и отсутствие табу на исследования авангардного искусства<sup>7</sup>. Развёрнуто историю всего русского авангарда описал А. Крусанов<sup>8</sup>. Огромному толчку исследовательскому интересу поспособствовало рассекречивание архивных фондов и доступ к ним исследователей, публикация воспоминаний, наличие живых свидетелей эпохи. Впервые появились исследования по неизвестной прежде авангардистской группе ОБЭРИУ<sup>9</sup>.

Отличительной чертой новейшей историографии является проведение большого числа разнообразных научных конференций и издание сборников

---

<sup>6</sup> Немиро О. В. В город пришел праздник : Из истории худож. оформления сов. массовых празднеств. Л. 1973; Гущин Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971

<sup>7</sup> Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов. М., 1989.; Бобринская Е.А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков: Очерки. М., 1999.; Галин С.Л. Исторический опыт культурного строительства в первые годы советской власти (1917-1925 гг.). М., 1990.; Громов Е. Сталин, власть и искусство. М., 1998.; Деготь Е. Русское искусство XX века. М. 2000.; Жидков В.С. Театр и власть, 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости». М., 2003.; Казанин И.Е. Забытое будущее: Советская власть и российская интеллигенция вы первое послеоктябрьское десятилетие. Волгоград, 2001. Корзюнкina Т.П. Извольте быть благонадежны! М., 2007; Евсевьев М. Ю. О петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918 - 1921) , М. 1989; Мазаев А.И. Искусство и большевизм. Проблемно-тематические очерки и портреты. М., 2004.; Русский авангард 1910–1920-х годов в Европейском контексте. М., 2000.; Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.; Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта, СПб, 2000 Комиссаров С. Художественная интеллигенция: противоречия в сознании и деятельности. М., 1991, С. 135-138

<sup>8</sup> Крусанов Андрей. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах.

<sup>9</sup> Карелин В. Литература авангарда и власть. Поэтика и политика группы ОБЭРИУ.; Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. М., 1998.; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф.А. Петровской; Науч. ред. В.Н. Сажин. – СПб.: Академический проект, 1995; Шубинский В. Жизнь человека на ветру. М. 2015; Кобринский А. Хармс, М, 2009

статей/тезисов по их итогам<sup>10</sup>. Отдельную значительную категорию составляют диссертации, основательно углубляющие проблематику<sup>11</sup>.

### **Источниковая база исследования**

Для написания работы были привлечены материалы, хранящиеся в Центральном Государственном Архиве Литературы и Искусства Санкт-Петербурга.

- 1) **Фонд Р-29** ОТДЕЛ ИМУЩЕСТВ РЕСПУБЛИКИ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ. ПЕТРОГРАД. 1917 – 1919 ГГ.
- 2) **Фонд Р-31** ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГУБЕРНСКИЙ ОТДЕЛ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗДАТЕЛЬСТВ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ, 1922-1927. ПЕТРОГРАД-ЛЕНИНГРАД.
- 3) **Фонд Р-47** ПЕТРОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА РСФСР КОМИССАРИАТА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР, 1918-1919. ПЕТРОГРАД.
- 4) **Фонд Р-49** ПЕТРОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА КОМИССАРИАТА ПЕЧАТИ, АГИТАЦИИ И ПРОПАГАНДЫ КОМИССАРИАТА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ СОЮЗА КОММУН СЕВЕРНОЙ ОБЛАСТИ , 1918-1919 ГГ. ПЕТРОГРАД.

---

<sup>10</sup> Цивьян Т.В. Предмет в обэриутском мироощущении и предметные опыты Магритта // Русский авангард в кругу европейской культуры: Междунар. конф. 4–7 янв. 1993 г.: Тезисы и материалы. – М. Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993.;

<sup>11</sup> Исаева Т.Е. Большевистская власть и художественная литература (октябрь 1917 - 1925 гг.). Дис. канд. ист. наук.; Карелин В. Литература авангарда и власть. Поэтика и политика группы ОБЭРИУ. Дис. Канд. Ист. наук; Волгушева А. Культурная политика советской власти и художественная интеллигенция. Дисс. Докт. Ист. наук.



5) **Фонд Р-678** АЛЕКСАНДРОВ АНАТОЛИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ - ЛИТЕРАТУРОВЕД. 1934 - 1994. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. *(В этом фонде содержится богатейшая коллекция материалов о Д. Хармсе – создателе и идейном вдохновителе группы ОБЭРИУ)*

Необходимо отметить наличие **сборника опубликованных документов**<sup>12</sup>.

Следующую группу источников составляют **источники личного происхождения**. Их стоит разделить на две группы: это дневники и мемуары деятелей искусства<sup>13</sup> и воспоминания наркома просвещения А. В. Луначарского<sup>14</sup>.

Важное место занимают **периодические издания**. Ценность представляют петроградские газеты («Искусство коммуны», «Новая жизнь» «Вечерние ведомости», «Новый вечерний час», «Вечерние огни», «Северная коммуна», «Новая петроградская газета», «Красная газета», «Петроградская правда», «Газета-копейка»)

### **Методологическая основа работы**

Методологической основой работы является совокупность научных методов, составляющих основу исторического исследования: историзм, критика источников, метод исторической реконструкции, историко-сравнительный, конкретно-исторический. Также применялся комплекс общенаучных методов исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, описательный, количественный. Комплексное использование отмеченных

---

<sup>12</sup> Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б), ВЧК - ОГПУ - НКВД о культурной политике. 1917 - 1953. / Под ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М: МФД, 1999 - (Россия. XX век. Документы)

<sup>13</sup> Д. Хармс. Дневники. М. 2000.; Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма., 2000; Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. (1914-1933). М., 1990.; Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.; Филонов П. Дневники, СПб. 2001.; Чуковский К. Дневник 1901-1929. М., 1991.; Матюшин М. Воспоминания футуриста, М, 1994

<sup>14</sup> Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления М, 1968.

методологических подходов, принципов и методов исследования позволяет всесторонне, глубоко и объективно рассмотреть интересующую нас проблематику.

### ***Глава 1. Петроградский авангард в структурах власти (1918-1922)***

Широко известно, что после драматичных событий октябрьского переворота 1917 года, первой трудностью, с которой столкнулась новая большевистская власть, стал бойкот госслужащих. Иными словами, мелкая и средняя интеллигенция обозначили себя первыми «контрреволюционными элементами», активно выражающими своё неприятие приходом к власти столь радикальных политиков, да ещё и не вполне законным путём. Эти проявления неподчинения большевики смогли подавить в довольно короткий срок путём угроз и материальных уступок<sup>15</sup>. Однако этот факт совершенно не означает, что вся интеллигенция была готова подчиниться воле новых властителей, идти на сотрудничество и ними. Отношение образованных слоёв к перевороту в массе своей было брезгливо-отрицательным<sup>16</sup>. Этот тезис хорошо иллюстрируют слова писательницы Зинаиды Гиппиус, записанные в ноябре 1917 года: «Россия погибает безвозвратно и наступает власть Антихриста, а на руинах культуры бушует озверение»<sup>17</sup>. Особенно ярко это отторжение выразилось в среде творческой интеллигенции. Александр Блок, Сергей Есенин, Кузьма Петров-Водкин – одни из немногих известных широкой массам к тому времени деятели искусства, безоговорочно принявшие новые порядки. Это признавали и большевистские

---

<sup>15</sup> Вдовин А. Первые преобразования советской власти // Слово, 2004, № 4, С 27-30; Луначарский А. О школьной забастовке // Известия ВЦИК, 1917, №24. С 3.

<sup>16</sup> Комиссаров С. Художественная интеллигенция: противоречия в сознании и деятельности., М., 1991., С 127-134;.

<sup>17</sup> Гиппиус. З. Петербургские дневники. 1914-1919. М.: 1991. С 156.

лидеры<sup>18</sup>. В условиях хаоса и беспорядка оказывать давление и переманивать на свою сторону служителей муз оказалось непросто. А новая власть в их поддержке, безусловно, нуждалась: напряжение в обществе росло, страна неуклонно двигалась к гражданской войне. В данных условиях как никогда значима позиция творческой интеллигенции, авторитет её представителей, агитационный ресурс может быть значительным пропагандистским оружием в условиях назревающего социального конфликта. Можно констатировать, что большевики борьбу за умы и сердца подавляющего большинства признанных писателей, художников, поэтов, журналистов проиграла – они скорее предпочитали белый лагерь<sup>19</sup>.

Однако же среди творцов нашлось целое течение в искусстве, чьи последователи практически целиком поддержали большевистский курс, взяв курс на союз с ним. И власть охотно шла на союз с творцами-бунтарями<sup>20</sup>. В конце 1918 года в Петрограде под руководством В. Маяковского начала регулярно выходить газета «Искусство коммуны», которая пропагандировала авангардное революционное искусство. Газета находилась на содержании Петросовета, который обеспечивал футуристов главным в те годы дефицитным ресурсом – бумагой. В ней печатались все передовые деятели русского экспериментального авангардного искусства и лидеры футуризма: Маяковский, Малевич, Штеренберг, О. Брик, Н. Лунин, Н. Альтман, А. Луначарский, Шагал, Кушнер, Левин, Шкловский. Само название ("Искусство коммуны") - рисунок Марка Шагала, исполненный специально для этой газеты. В каждом номере помещался отдел хроники, где сообщалось о заседаниях Коллегии по делам искусства и художественной

---

<sup>18</sup> Зиновьев Г. Интеллигенция и революция: (Докл. на Всерос. съезде науч. работников 23-го нояб. 1923 г.) // Красная новь, 1924, С 35-37.

<sup>19</sup> Комиссаров С. Художественная интеллигенция: противоречия в сознании и деятельности. М., 1991, С. 135-138

<sup>20</sup> Комиссаров С. Указ соч. С. 130; Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1, 2010, С. 34; Павлюченков А.С. Привлечение большевиками художественной интеллигенции на сторону революции (февраль 1917 - 1918) // Вопросы истории КПСС. 1985. № 2.

промышленности, конференциях, съездах, событиях художественной жизни в провинции<sup>21</sup>. Футуристы ощущали внутреннее родство с революцией. Поэт-знамя русского футуризма Велимир Хлебников в те годы пишет две поэмы, посвящённые событиям октября 1917 года – «Ночь перед Советами» и «Настоящее». А в стихотворении «Не шалить!» были такие строчки:

*«Эй, молодчики, купчики!*

*Ветерок в голове*

*В пугачёвском тулупчике*

*Я иду по Москве!»<sup>22</sup>*

Стоит отметить, что «блаженный» Хлебников был абсолютно бескорыстным человеком, и подозревать его в исполнении социального заказа не стоит.

Власть имущие, в свою очередь, лестно отзывались о футуристах. Такую характеристику этому течению даёт Лев Троцкий во вводной части своей книги «Литература и революция»: «Футуризм также представляет собой безусловное ответвление старой литературы. Но в пределах её русский футуризм не успел развернуться и, достигнув необходимого буржуазного перерождения, получить официальное признание. Он оставался на богемной стадии, нормальной для каждого литературного течения в капиталистски-городских условиях, когда разразилась война и революция. Толкаемый событиями, футуризм направил своё развитие в новое, революционное искусство. Пролетарского искусства тут не вышло, и выйти по самому существу дела не могло. Футуризм, оставаясь во многом богемски-революционным ответвлением старого искусства, ближе, непосредственнее и активнее других течений входит в формирование нового искусства»<sup>23</sup>. Эта оценка может показаться неоднозначной, однако среди прочих литературных

---

<sup>21</sup> Великая утопия. Русский и советский авангард 1915 - 1932 гг., Берлин - Москва 1993. С. 737 - 738.

<sup>22</sup> В. Хлебников. Собрание сочинений в 6 т. Т.5, М, 2011, ИМЛИ РАН с. 178

<sup>23</sup> Л. Троцкий. Литература и революция. М.: 1991, с. 11-12.

течений Троцкий видит только в футуризме питательную почву для формирования новой пролетарской литературы. Троцкий, как человек ценящий и чётко осознающий литературный процесс (о чём свидетельствуют его литературоведческие произведения разных периодов), понимал, что из того немногочисленного ассортимента писательских групп и тенденций только футуристами новой власти может быть по пути. Такие убеждения не ограничивались рамками теоретических работ вождей большевизма. В докладной записке о ситуации в писательской среде, написанной на имя И. Сталина и датируемой не позднее 3 июля 1922 года, заместитель заведующего отдела пропаганды ЦК РКП(б) Я. А. Яковлев, дифференцируя писательские группы по степени лояльности к Советской власти, среди прочих немногочисленных «политически близких нам в данный момент» упоминает и футуристов (Маяковского, Асеева, Боброва и пр.)<sup>24</sup>. В записке, помимо прочего, ставится вопрос о материальном поощрении и создании приемлемых условий для творческой работы писателей, и естественно, попав под столь одобряемую категорию, футуристы должны были получить все эти блага в полном объёме. Таким образом, можно утверждать, что футуризм становится значимым элементом официальной культуры молодого Советского государства.

Резонно задать вопрос: что же сближало формирующуюся государственную машину и самых бескомпромиссных творцов своей эпохи? Конечно же, во все времена сотрудничество власть имущих и творческой интеллигенции строилось на довольно меркантильном обмене – государство обеспечивает безопасность, поощряет различными благами, а люди искусства, в свою очередь, демонстрируют лояльность политической элите, участвуют в агитационно-пропагандистских мероприятиях.

Эта простая и проверенная временем формула вряд ли употребима в контексте романа большевиков и авангардистов. Их объединяло нечто

---

<sup>24</sup> АП РФ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 185. Л. 6-7.

большее, именно общая идейная платформа. Футуристами революция воспринималась не исключительно как некий политический акт. В вооружённых конфликтах и революциях футуристы видели очищение мира от «рухляди». «Мы хотим прославить войну – единственную гигиену мира... Мы хотим бороться против морализма и фетишизма! Мы будем воспевать огромные толпы, волнуемые трудом, погоней за удовольствием или возмущением.... Наше сердце не испытывает ни малейшей усталости! Ибо оно вскормлено огнем, ненавистью и быстротой»<sup>25</sup>. В революции политической футуристы видели революцию духа. Необходимо понимать, что изначально, по своему замыслу русский авангард являлся не только попыткой изменить эстетические установки общества, он был одной из самых радикальных посредством искусства изменить саму жизнь. Для этой цели в условиях той эпохи большевики казались идеальными союзниками. Они исповедовали марксизм – течение, которое в своей философской сущности пытается не столько объяснить наличный мир, сколько его изменить. Для достижения этой цели, прежде всего, устанавливалась задача приспособить всю жизнь социума целям свободного творчества: каждый должен работать, чтобы стать творцом свободного мира – кто не работает, тот не ест. Для этого должны быть уничтожены господствующие классы. Чья естественная задача состоит не в производстве, а в потреблении. Искусство, творчество тем самым освобождается от потребителя, от его ограниченных вкусов, от рынка. Труд, понятый как искусство, получает ничем неограниченные возможности для свободного развития. Русский авангард верил в то, что искусство выражает личность творца и получает от него свою ценность. Поэтому и стоит поставить творца над потребителем. Поэтому и стоит поставить творчество над потребителем: место дворян должны занять «творяне», как писал Хлебников<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Крючков В.П. Русская поэзия XX века: Очерки поэтики. Саратов.: 2002, с 35.

<sup>26</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталина о новом. Статьи. М., 1993., С. 9-10

Авангардисты в художественном мире подобно большевикам в политическом мире были в меньшинстве, однако это меньшинство было активно, как и большевики на политической арене<sup>27</sup>. Авангардистов привлекала решительность большевиков в деле коренного переустройства социальной жизни, а утопические мечты рисовали им образ идеального будущего. Был велик соблазн поучаствовать лично в этом переустройстве, придать вновь возводимому миру свои формы, переделать художественную жизнь всего государства. В итоге для реализации самолично придуманной программы они получили реальные рычаги власти<sup>28</sup>. У большевистской власти были свои серьёзные причины пойти на альянс с авангардистскими деятелями искусства. Во-первых, большевиками необходимо было прорвать бойкот художественной интеллигенции и установить контроль над искусством. Во-вторых, нужны были квалифицированные художественные кадры для агитации масс и пропаганды своих идей. Кроме того, в среде большевиков бытовала теория, что в буржуазном государстве было буржуазное искусство, а в пролетарском, должно быть, соответственно, новое пролетарское – вопрос в том, кто и когда его создаст<sup>29</sup>.

Главным претендентом на роль организующего центра создателя пролетарского искусства стал созданный после Февральской революции Пролеткульт. О собственных художественных силах этой организации говорить не приходилось, однако в области идеологической и агитационной он играл значимую роль<sup>30</sup>. О. Брик утверждал: «Культурная программа большевиков невозможна. В этом я убедился, присутствуя на конференции пролетарских культурно-просветительских организаций. Если предоставить

---

<sup>27</sup> Матюшин М. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9-10. С. 101.

<sup>28</sup> Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1, 2010, С. 41; Матюшин М. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9-10. С. 101.

<sup>29</sup> Луначарский А. Воспоминания и впечатления М, 1968., С 176.

<sup>30</sup> Смирнов И. Ленинская концепция культурной революции и критика Пролеткульта. // Историческая наука и некоторые проблемы современности., 1969

им свободно хозяйничать в этой области, то получится нечто ничего общего с культурой не имеющее. Поэтому я считаю преступлением перед культурой и народом всякий саботаж, всякий отказ от активной культурной работы <...> Единственно верный путь – неуклонно вести свою культурную линию, быть везде, где культуре грозит опасность, стойко защищая её от всякого, в том числе и большевистского, вандализма»<sup>31</sup>. Возможно такие соображения (создание культурного лица большевистской власти) сыграли свою роль при переходе авангардистов на службу государству.

В свою очередь, никакого плана у авангардистов по строению новой художественной культуры не было. Формы, в которые должны были воплотиться будущее общество и искусство, ещё предстояло найти и выработать. Обладание государственной властью сулило открыть неограниченных масштабов простор для формирования новой художественной культуры и, тем самым, предоставить поле для экспериментов в области искусств. Участие в строительстве утопического мира и постоянная необходимость самим придумывать и формировать художественный облик этого мира, без сомнения, были привлекательны. Это был исторический вызов, и на него последовал незамедлительный ответ.

Нужно сказать, что нарком просвещения А. Луначарский на этом этапе поддерживал все основные положения программы авангардистов. Власть сама отказывалась вмешиваться в дела искусства, заботившись лишь о том, чтобы искусство являлось орудием культурного развития масс<sup>32</sup>. Таким образом, признание лозунга «отделения искусства от государства» (бытовавшего среди творческой интеллигенции после Февраля) стало прекрасным средством вовлечения деятелей искусств в отделы Наркомпроса<sup>33</sup>. При этом переход авангардистов на службу государству

---

<sup>31</sup> Брик. О. Моя позиция // Новая жизнь. 1917. №193, с 4.

<sup>32</sup> См.: Луначарский Л.В. Статьи об искусстве. М., 1941. С. 548.

<sup>33</sup> См.: Маяковский В. Собрание сочинений в 12 томах. М.: Правда, 1978



выглядел как шаг, направленный против политического контекста автономизации. Государство стало главным заказчиком, обращавшимся прямым образом к центральным органам управления искусством, к авангардистам, желавшим выполнить заказы революционной власти. Сложилась ситуация, при которой часть требований «демократизации искусства» была выполнена.

### *1.1 Петроградский отдел изобразительных искусств Наркомпроса.*

Конкретные организационные формы сотрудничества авангардистских деятелей искусств и Наркомпроса начали складываться в начале 1918 года: 24 января (16 февраля) 1918 года был образован Отдел изобразительных искусств (ИЗО), его заведующим был назначен знакомый Луначарского по Парижу, левый художник Д. П. Штеренберг<sup>34</sup>. В то же время Н.Н. Пунин был назначен комиссаром Русского музея<sup>35</sup>, а ещё через две недели художник А. Е. Карев – комиссаром академии художеств<sup>36</sup>. В начале марта 1918 года при отделе ИЗО Наркомпроса была создана Коллегия по делам искусства, в состав которой вошли Д.П. Штеренберг (в качестве председателя), Н. И. Альтман, П.К. Ваулин, А. Е. Карев, А. Т. Матвеев, Н. Н. Пунин, С. В. Чехонин и Г.С. Ятманов<sup>37</sup>. Отдел ИЗО в первое время размещался в Зимнем дворце, переименованном во Дворец искусств<sup>38</sup>.

Первым делом коллегией были предприняты меры по реформированию художественной жизни, в частности было принято решение упразднить Академию художеств как орган 150 лет руководивший русским искусством<sup>39</sup>. Это решение было отнюдь не спонтанным актом радикализма авангардистских художников, получивших власть над искусством в свои руки. Мотив закрытия Академии лежит в самой сути большевистской программы в области искусства, а именно «демократизации искусства». Этот тезис основывается на идее о полном отделении искусства и государства, т.е. за полное уничтожение всяческих дипломов, привилегий, титулов, званий. Государство должно дистанцируется от поддержки той или иной

---

<sup>34</sup> В мире искусства // Новый вечерний час. 1918. №22, с 4

<sup>35</sup> Комиссар в Русском музее // Новый вечерний час. 1918. №20, с 4

<sup>36</sup> В Академии художеств // Новая жизнь. 1918. №39, с. 4

<sup>37</sup> Петроградская коллегия по делам искусств и художественной промышленности при отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. №2. С.5

<sup>38</sup> ЦГАЛИ. Ф. 244. Оп. 1. Д. 25. Л. 30.

<sup>39</sup> ЦГАЛИ. Ф. 29. Оп. 1. Д. 14. Л. 6

художественной группы и организации, и поэтому, по мнению новоявленных чиновников-художников, Академия должна быть решительно закрыта, как опора господства того или иного художественного течения<sup>40</sup>.

В первое же посещение А. Е. Каревым Академии художеств в качестве комиссара «общее собрание академии признало для себя неправомерным назначение комиссара от правительства»<sup>41</sup>. Разгорелась конфронтация между Отделом ИЗО и Академией. Сторону академии принял Союз деятелей искусств – своеобразный парламент по вопросам искусства, созданный сразу после Февральской революции, состоящий деятелей культуры, в котором авангардисты, члены ИЗО, занимали левый фланг, но были отнюдь не в большинстве.

Союзом деятелей искусств был созвана конференция петроградских художественных обществ, которая приняла резолюцию «которая приняла резолюцию протеста против самочинной "директории" по делам искусства, стремящейся вопреки интересам русской художественной культуры к упразднению академии художеств»<sup>42</sup>

Пока художники митинговали, возмущались, составляли протестные декларации, Коллегия последовательно проводила своё решение. В начале апреля 1918-го «все профессора высшего художественного училища получали <...> от комиссара над академией художеств А. Е. Карева уведомление, что они обязаны очистить в короткий срок занимаемые ими в здании академии художеств квартиры. Немедленной очистки также подлежат мастерские, занимаемые как профессорами художественного училища, так и частными лицами. Новое распоряжение А.Е. Карева вызвало сильное волнение среди профессоров академии. Распоряжение комиссара обсуждалось в экстренном заседании совета профессоров высшего

---

<sup>40</sup> Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма, 2000. С. 34

<sup>41</sup> Комиссар Академии художеств // Вечерние ведомости. 1918. №2. С. 4

<sup>42</sup> Конференция художников // Вечерние ведомости. 1918. №18. С. 4

художественного училища. Совет вынес протест против действий А.Е. Карева и постановил отправить депутацию к А. В. Луначарскому с просьбой отменить распоряжение»<sup>43</sup>. Новый протест только убедил Коллегию по делам искусства, что большая часть художников может лишь говорить и писать, а действовать – не умеет. События именно так и разворачивались: одни протестовали, а другие действовали.

Для формирования единой позиции СДИ созвал общее собрание (7 апреля 1918 года), состоявшееся в конференц-зале Академии художеств. После бурных речей левофланговых авангардистов, их противников большинством голосов была принята резолюция, в которой признавалось, что искусство должно быть свободно и независимо от политического строя, что единственным органом, решающим вопросы художественной жизни, должен явиться всероссийский съезд деятелей искусства и что само существование Коллегии по делам искусства противоречит этим принципам. Помимо прочего, на собрании был избран временный исполнительный комитет, «который, оставаясь ответственным перед союзом деятелей искусства, являлся бы высшим выразителем воли художественных масс России при государственной власти»<sup>44</sup>. По сути, СДИ рассчитывал создать альтернативный орган власти над искусством, который был бы неподконтролен Наркомпросу.

Эти действия направляли СДИ на прямую конфронтацию с Наркомпросом. 19 апреля 1918 года на петроградской квартире Горького прошла встреча делегатов Союза и А. Луначарского. Ничего конструктивного в диалог эта встреча не внесла – творческая интеллигенция решительно возмущалась решением Коллегии, называя варварством подобные распоряжения, указывая отсутствие должного авторитета в среде художественной общественности; речь же Луначарского по сути имела

---

<sup>43</sup> Выселение профессоров из Академии художеств //Новый вечерний час. 1918. №53. С 1.

<sup>44</sup> В художественном парламенте // Новый вечерний час. 1918. №53. С. 4

характер правительственной декларации, он категорически заявил, что правительство держит курс на «демократизацию искусства» и существование Академии в контексте реализации этого тезиса невозможно<sup>45</sup>.

Позиция Луначарского, безусловно, имела внутреннее противоречие - за «демократизацию искусства», но против демократических организаций, претендующих на власть, - но при этом достаточно ясна: оказывать всяческую поддержку лишь тем, кто готов сотрудничать с государственной властью.

Хоть столкновение Союза с наркомом просвещения не привело к видимым результатам в противоборстве сторон, в контексте дальнейшего развития событий этот эпизод можно считать переломным. Инициатива оказалась в руках Коллегии по делам искусства, а СДИ смог собрать ни всероссийского делегатского съезда деятелей искусств, созыв которого планировался летом 1918 года<sup>46</sup>.

В свою очередь решения Коллегии по делам искусства об упразднении Академии художеств получило поддержку правительства и было оформлено в виде декрета Совета Народных Комиссаров от 14 апреля, что усилило позиции Коллегии<sup>47</sup>.

Протестуя против упразднения академии, профессора не спешили исполнять решение Коллегии о выселении их из казённых квартир. Но и коллегия не собиралась отменять это решение, корректировались лишь сроки выселения. Первоначальный срок выселения был обозначен как 1 мая 1918 года, впоследствии продлялся до 1 июня и, наконец, до 1 сентября<sup>48</sup>. С этой

---

<sup>45</sup> Луначарский и союз деятелей искусства // Новая жизнь 1918. №73. С. 4.

<sup>46</sup> Там же, С 4

<sup>47</sup> № 417. Декрет Совета Народных Комиссаров. Об упразднении Академии Художеств, реорганизации Высшего Художественного Училища и передаче в ведение Народного Комиссариата Просвещения Музея Академии Художеств [Электронный ресурс] // URL <http://istmat.info/node/29188> (дата обращения: 19.02.2017)

<sup>48</sup> Отсрочка выселения профессоров Академии // Вечерние огни. 1918. №65. С. 4

даты в бывшей Академии художеств устанавливались совершенно другие порядки.

Работа Союза деятелей искусства, вяло протекающая летом, окончательно прекратилась осенью 1918 года. В большинстве своём деятели искусства приняли те условия работы, что могло предложить им государство. Причины этого перелома выглядят довольно прозаично: подчинив себе все финансы, правительство субсидировало только те организации, которые соглашались работать под руководством соответствующих государственных ведомств. Оппозиционные деятели искусств были фактически поставлены перед выбором: голодное существование или сотрудничество<sup>49</sup>. Конечно, большинство выбрали последнее. Наряду с экономическими использовались и методы поощрения: такие, как выдача Отделом ИЗО Наркомпроса охранных свидетельств на мастерские художников и личные произведения<sup>50</sup>, освобождения деятелей искусства от трудовой повинности<sup>51</sup> и т.д. В ходе постепенного перехода художественной интеллигенции к сотрудничеству с большевистской властью происходили и изменения в составе Коллегии по делам искусства и в структуре Отдела изобразительных искусств<sup>52</sup>.

Сюжет вокруг деятельности Академии художеств нельзя недооценивать. Решительным закрытием патриархального учебного заведения большевики бросили вызов отстранённо и высокомерно держащим себя деятелям искусства старой закалки. Медленно, но верно, оставшиеся в бывшей имперской столице художники и писатели покорились воле новой власти. В этом, несомненно, велика заслуга авангардистов, которые войдя в

---

<sup>49</sup> Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1, 2010, С. 54

<sup>50</sup> Луначарский А., Пунин Н. Охрана мастерских художников // Северная коммуна. 1918. №112, С. 3

<sup>51</sup> Луначарский А. Освобождение деятелей искусства от трудовой повинности. // Северная коммуна. 1918. №114, с.1

<sup>52</sup> Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1, 2010, С. 60

государственные органы, оказали существенную помощь правительству в проведении культурной политики.

## *1.2 Демонтаж и установка памятников.*

Многие идеи, поднятые авангардистами ещё в предреволюционные годы в постреволюционную эпоху, нашли своё отражение. Это были символические акты, означающие, что в новом государстве всё будет по-новому. Осуществлялась реформа языка, которая пропагандировалась ещё буделянами в «Садке судей» (1910)<sup>53</sup>. Вскоре очередным декретом был учреждён новый календарный стиль: сразу после 31-го января 1918 года на территориях подконтрольной советской власти наступило сразу 14 февраля<sup>54</sup>.

Проект переименования улиц, мостов и площадей Петрограда был предложен городской управой ещё после Февральской революции и отдан на рассмотрение особого совещания при комиссаре Головине<sup>55</sup>. И только большевики решились на массовые переименования.

Аналогично обстояло дело и с царскими памятниками. Особое совещание по делам искусства под председательством Горького, действовавшее с санкции Временного Правительства, поставило вопрос только о приостановке работ связанных с сооружением памятников династии Романовых. Большевики пошли дальше: часть царских памятников решено было демонтировать.

Декрет СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции» был издан по инициативе Петроградской коллегии по делам искусства одновременно с декретом об упразднении Академии художеств (14 апреля 1918 года)<sup>56</sup>. Ещё до декрета идея о снятии царских памятников высказывалась В. Маяковским, Д. Бурлюком и В. Каменским в «Манифесте

---

<sup>53</sup> Литературные манифесты от символизма до наших дней, М., 2000., С. 67-69.

<sup>54</sup> Декреты Советской власти. М., 1959. Т. 1, С. 143-144.

<sup>55</sup> Речь. 1917. №82. 9 апреля. С.5

<sup>56</sup> Декреты Советской власти. М., 1959. Т. 1, С. 174  
24



летучей федерации футуристов»<sup>57</sup>. Поддержка государственной власти придала реальную силу предложениям авангардистских деятелей искусства и нашла реализацию.

Согласно декрету, работа по снятию и установке была возложена на отдел ИЗО Наркомпроса и должна была быть выполнена к 1 мая 1918 года, т.е. снять старые, создать модели новых памятников и установить их необходимо было за 16 дней. Конечно же, к 1 мая ничего сделано не было<sup>58</sup>.

В Петрограде против декрета о сносе памятников выступил СДИ. Ю. Анненков в знак протеста даже отказался от участия в украшении города к Первомайскому празднику, мотивировав свой отказ полной невозможностью для него как художника «принять акт в уничтожении царских памятников, каким комиссариат народного просвещения намеревался ознаменовать день первого мая»<sup>59</sup>.

Ввиду создавшегося положения для обсуждения декрета Наркомпросом была создана смешанная комиссия из представителей Коллегии по делам музеев и по охране памятников искусства и старины и Коллегии по делам искусства (А. Н. Бенуа, К. К. Романов, С. Н. Троицкий, Н. И. Альтман)<sup>60</sup>.

Такой состав комиссии predetermined приняты решения. Бенуа и другие представители коллегии по делам музеев и охране памятников считали, что декрет о сносе памятников следует трактовать в самом ограничительном смысле, т.е. сносу могут подлежать только те памятники, которые будут перечислены в особом списке, составленном смешанной комиссией. Все остальные памятники подлежат охране и защите.

---

<sup>57</sup> Марков В. История русского футуризма, М, 2000, С.; Литературные манифесты от символизма до наших дней, М., 2000., С. 97.

<sup>58</sup> Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма, 2000. С. 46

<sup>59</sup> Искусство и художники // Вечерние ведомости. 1918. №42, с. 4

<sup>60</sup> ЦГАЛИ, Ф.29, Оп. 1, Д. 11., С 1-1 Об.

Против такого толкования высказался член коллегии по делам искусства, художник-авангардист Н. И. Альтман. Он предложил считать подлежащим сношению все памятники, кроме тех, которые смешанная комиссия найдёт необходимым взять под охрану. Большинство членов смешанной комиссии согласилось с толкованием декрета, предложенным Бенуа<sup>61</sup>.

В результате заседаний Коллегией по делам искусства и Коллегией по делам музеев и охране памятников состоялось соглашение: был установлен список из семи памятников, не представлявших, по мнению членов обеих коллегий, ни художественного, ни исторического интереса. В этот список включены памятники Николаю Николаевичу в сквере перед Михайловским манежем, Петру Первому перед Адмиралтейством, Петру первому в Летнем саду (копия памятника перед Адмиралтейством), пьедестал в саду Русского музея, на котором должен был быть сооружён памятник Александру III, памятник Глинке на Мариинской площади и памятник Боткину в саду военно-медицинской академии<sup>62</sup>.

Приняв принципиальное решение, Петроградская коллегия по делам искусства не торопилась с его реализацией. К тому же в период подготовки к празднованию 1 Мая памятник Николаю I перед Мариинским дворцом был окружён строительными лесами и декорирован, что вызвало слухи также и о сношении этого памятника<sup>63</sup>. Но праздник прошёл, памятник остался на месте, и люди успокоились. Работы по снятию памятников в Петрограде начались только осенью 1918 года после прекращения деятельности СДИ. В середине октября 1918 года секция художественных работ Отдела ИЗО обратилась в отдел комиссариата имуществ республики с предложением немедленно приступить к снятию памятника Николаю Николаевичу в сквере

---

<sup>61</sup> Памятники. // Наш век. 1918. №85, С. 3

<sup>62</sup> Памятники. // Наш век. 1918. №87. С. 3

<sup>63</sup> Памятники. // Наш век. 1918. №102. С. 3

перед Михайловским манежем<sup>64</sup>. Все бронзовые части памятника были отправлены в Академию художеств для использования в утилитарных целях.<sup>65</sup> Несколько позже были снесены два памятника Петру I (на Адмиралтейской набережной и в Летнем саду), закрытых к тому времени деревянными щитами по случаю празднования годовщины Октябрьской революции. Была заменена также надпись на Московских воротах. Новая надпись гласила: «Да здравствует грядущее братство народов!».<sup>66</sup> Что касается памятников Глинке и Боткину, то о них благополучно забыли, и эти памятники стоят до сих пор.

Следует отметить, что в 1918 году были убраны памятники, установленные и открытые главным образом в период последнего царствования и не успевшие ещё в глазах деятелей искусства приобрести статус неотъемлемой части городского культурного ландшафта.

Если снятие памятником было инициировано левыми деятелями искусства и поддержано властью, то идея установки новых памятников принадлежала непосредственно большевистскому руководству, и воплощение её было поручено отделу ИЗО Наркомпроса. Петроградский отдел 5 июля 1918 года объявил конкурс на составление проектов бюстов великих деятелей революции. В жюри конкурса входили: Н. Альтман, Н. Пунин и Л Шервуд<sup>67</sup>. Однако обратиться непосредственно к скульпторам, минуя руководство Профессионального союза скульпторов, также не удалось. Союз скульпторов мотивировал свой отказ тем, что «суждение о художественном значении проектов будет иметь определённое число лиц, примыкающих к левому течению»<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Снятие памятника Николаю Николаевичу // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. №22. С. 1; ЦГАЛИ, Ф. 29, Д. 13. Л. 1

<sup>65</sup> ЦГАЛИ, Ф. 29, Оп.1, Д. 15. Л. 4.

<sup>66</sup> ЦГАЛИ, Ф. 29, Оп.1, Д. 17. Л. 1 -1 об.

<sup>67</sup> Памятники деятелям русской революции // Новые ведомости. Веч. вып. 1918. №108, С.8.

<sup>68</sup> Украшение столицы скульптурными произведениями // Новая жизнь 1918. №135, С. 4

Между тем, положение скульпторов в Петрограде было очень тяжёлым. На собрании Союза скульпторов, состоявшемся в середине июля 1918 года, можно было услышать: «<...>Никаких заказов не поступает, и среди членов союза, на почве голода, есть даже заболевания цингой<...>»<sup>69</sup>. Такое тяжёлое материальное положение скульпторов настойчиво толкало их к сотрудничеству с Коллегией по делам искусства. Осталось найти взаимоприменимый компромисс, и он был найден в кратчайший срок: был лишь расширен состав жюри, и все иные сложности тут же отпали. Был проведён конкурс, и скульпторы принялись за дело<sup>70</sup>.

Первый бюст был установлен 22 сентября 1918 года. В брешу, проломанной при штурме ограды Зимнего дворца, напротив Адмиралтейства, появился изваянный силуэт Радищева (скульптор Р.В. Шервуд)<sup>71</sup>. Впоследствии были открыты памятник Добролюбову у Тучкова моста<sup>72</sup>, памятник Карлу Марксу работы А.Т. Матвеева (7 ноября 1918 года)<sup>73</sup> у Смольного, памятники Н. Г. Чернышевскому и Г. Гейне (17 октября 1918 года)<sup>74</sup>, памятник Т.Г. Шевченко работы скульптора Я. Тальберга (24 ноября 1918)<sup>75</sup> на улице Красных зорь (впоследствии Кировский проспект, ныне – Каменноостровский), памятник Ф. Лассалю работы В. Синайского у здания Городской думы, памятник С. Перовской работы О. Гризелли (29 декабря 1918 года)<sup>76</sup> у Московского вокзала и др.

---

<sup>69</sup> На собрании союза скульпторов // Новая петроградская газета. 1918. №150. С. 4

<sup>70</sup> Конкурс на сооружение памятников // Новая петроградская газета. 1918. № 157, С.3

<sup>71</sup> Открытие памятника Радищеву // Северная коммуна. 1918. №110. С.3

<sup>72</sup> Штеренберг Д.П. // От отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. №140. С. 1

<sup>73</sup> Открытие памятника Карлу Марксу// Северная коммуна. 1918. №149. С.5

<sup>74</sup> От отдела Изобразительных искусств К. Н. П. // Петроградская правда. 1918. №251. С. 1.

<sup>75</sup> <Объявление> // Петроградская правда. 1918. №257, С. 1

<sup>76</sup> Открытие памятника Перовской // Красная газета. Веч. вып. 1918. №256, С. 3

Секция художественных работ Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса планировала дальнейшую установку памятников. В начале января 1919 года на заседании секции художественных работ был составлен новый список временных агитационных памятников декабристам, Ж.-П. Марату, Н.Э. Бауману, И.П. Каляеву, Стеньке Разину, Н. А. Некрасову, В. Г. Белинскому, Г.И. Успенскому, Ж. Руссо, Г. Ибсену, артисту М. С. Щепкину, композитору М. П. Мусоргскому и художникам Г. Курбе, П. Сезану и А. Иванову<sup>77</sup>. Но вместо планомерного расширения работ дело стало постепенно сворачиваться.

Любопытный эпизод случился вокруг памятника Софье Перовской. Большевистское руководство города было шокировано футуристическим характером монумента. Член Петросовета З. И. Лилина (жена Г. Е. Зиновьева) «на самых высоких тонах потребовала, чтобы памятник был немедленно снят»<sup>78</sup>. Подобного мнения придерживался, судя по всему, и сам председатель Исполкома Перосовета Г.Е. Зиновьев, незадолго перед этим (22 ноября 1918 года) требовавший, чтобы А. В. Луначарский уничтожил тираж альбома «Герои и жертвы революции»<sup>79</sup>, содержащего в себе рисунки художников-авангардистов (К. Богуславская, В. Козлинский, С. Маклецов, И. Пуни). Луначарский, хоть и не пошёл ни на уничтожение тиража, ни на немедленное снятие памятника, тем не менее, ответил, что «футуристический характер памятника Софье Перовской привёл к тому, что внешнее выражение прекрасной идеи художника вызывает подчас у многих насмешку. Памятник этот настолько непонятен пролетариату, что его придётся снять»<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Новые памятники // Красная газета. Веч. вып. 1919. №4, С. 3

<sup>78</sup> Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1976, С 663.

<sup>79</sup> Евсевьев М. Ю. О петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918 - 1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988., С. 306

<sup>80</sup> А. В. Луначарский - о футуризме // Советская страна 1919. №1, С.4

Памятник С. Перовской был скорее исключением среди других петроградских агитационных монументов, выполненных в реалистичной манере.

К концу 1920 года почти все петроградские памятники обветшали. Исполком Перосовета назначил осмотр агитпамятников. Некоторые художники считали, что агитпамятники сделали своё дело и их можно уже снять, тем более, что художественная их ценность не особенно велика<sup>81</sup>. Впрочем, по оценке современников, временные памятники, установленные в Петрограде, за исключением одного двух, превосходили по своим качествам лучшие аналогичные временные памятники Москвы<sup>82</sup>.

В целом с сентября 1918 по 1920 год в Петрограде было установлено 15 памятников, в Москве – 25. Кроме того, в мастерских скульпторов осталось более 40 работ, не установленных по разным причинам<sup>83</sup>. Как уже было показано, единичные попытки авангардистских скульпторов воспользоваться компанией по установке памятников для реализации своих проектов были негативно восприняты властью, предпочитающей пусть и малохудожественные, но общепонятные, реалистические произведения.

---

<sup>81</sup> Памятники // Жизнь искусства. 1920, № 646-647-648. С.1 .

<sup>82</sup> Искусство. 1964. №5, С 33.

<sup>83</sup> Там же. С 37.

### 1.3. Оформление революционных праздников.

Как и всякая власть, большевики стремились привлечь к сотрудничеству деятелей искусств, украсить своё правление талантами. Это необходимо было для придания художественности и внешней привлекательности агитационно-пропагандистским мероприятиям власти, повышения их эффективности и в конечном итоге укрепления самой власти. В этом контексте немаловажная роль отводилась художественному оформлению городов в дни революционных праздников, а также каких-либо революционно-пропагандистских компаний.

В Петрограде к 1 мая 1918 года здание Смольного оформлял Н. Альтман, Дворцовую площадь – художники В. Козлинский, В. Лебедев, С. Макрецов, И. Пуни, В. Баранов-Россине, К. Богуславская.<sup>84</sup> Были декорированы также здания Мариинского дворца, Сената и Синода, Городской думы, Публичной библиотеке и др. По сообщениям газет, предполагалось «перекинуть от здания Эрмитажа к зданию штаба армии громадных размеров плакат из красной материи, на котором будет символический рисунок "Свободная Россия", исполненный художником Пуни, и многочисленные первомайские лозунги»<sup>85</sup>. Сообщалось также, что «футуристы заканчивают колоссальных размеров плакат, который покроет фасад Зимнего дворца [со стороны Дворцовой площади]. На плакате будут изображены рабочий и крестьянин, протягивающие друг другу руки через красный цветок»<sup>86</sup>. «На Марсовом поле будет выстроена специальная арка, составленная из различных флагов, и также флаги покроют Александровскую колонну. Футуристы также намерены разукрасить памятник Александра III (находящийся тогда на Знаменской площади, ныне – площадь Восстания –

---

<sup>84</sup> Первое мая // Северная коммуна. 1918. №90. С. 3

<sup>85</sup> Канун первого мая. Убранство города // Вечерние ведомости. 1918. №44, С. 3

<sup>86</sup> К празднованию 1-го мая // Газета-копейка. 1918. №3342, с. 5

*прим.*), который будет, по их словам "взят в плен" и заключён в колоссальных размеров красный жгут»<sup>87</sup>.

По-видимому, проект праздничного оформления был реализован не в полном объёме, так как заведующий художественной частью первомайских торжеств художник Г. Ятманов за несколько дней до праздника заявил «о сложении с себя ответственности в виду того, нет возможности надлежащим образом выполнить поручения, которые даны художественному отделу к 1 мая»<sup>88</sup>.

Некоторые приготовления к празднику, в контексте обещанного сноса к 1 мая царских памятников, вызвали беспокойство граждан. Опасения вызвала ситуация с установкой лесов у памятника Николаю I<sup>89</sup>.

Газеты так описывали оформление главных площадей города 1-го мая 1918 год:

«Футуристы своё внимание сосредоточили на украшении Марсова поля, Дворцовой и Мариинской площадей, но плана своего до конца почему-то не осуществили. Они предполагали сделать ряд сооружений вокруг Александровской колонны, но успели воздвигнуть лишь одни леса, около которых поставили большое панно, залитое яркими красками с надписью "1 мая". Главный фасад Зимнего дворца и центр его, где помещалась бывшая царская половина, они закрыли громадным полотном, рисунок которого символизировал «советскую Россию». Другие здания на Дворцовой площади также были завешаны полотнами, одно из которых символизировало «новое солнце». В более реальных тонах была убрана братская могила на Марсовом поле. Она была вся в зелени и цветах. Только от деревянных трибун, закрывающих дрова, веяло балаганом, а привешенные рядом

---

<sup>87</sup> 1 мая. Декорирование города // Вечерние огни. 1918. №32. С 2

<sup>88</sup> Там же. С.2

<sup>89</sup> Памятники. // Наш век. 1918. №102. С 3



футуристические плакаты нарушали общую картину Марсова поля. На Мариинской площади тремя большими плакатами задрапирован весь фасад Мариинского дворца. Тут же на площади были сооружены лестницы к памятнику Николая I, по этим лестницам были протянуты жёлтые и красные ленты, скрывающие памятник от взора публики»<sup>90</sup>

Согласно некоторым газетным отзывам, «смысл каждой картины составлял загадку автора, а в публике вызывал резкую критику и насмешки».<sup>91</sup> Да и в целом жители города отрицательно отнеслись к столь непривычному авангардистскому подходу к оформлению массовых мероприятий. «Футуристы блестяще справились с задачей. Они испоганили город по первое число. Нарисовали массу циклопов и орангутангов» - резюмировала одна из петроградских газет<sup>92</sup>

Однако А. Луначарский остался доволен торжеством. В отличие от газетных критиков он дал художественной стороне праздника сдержанную, но всё же положительную оценку. «Это так легко – ругать футуристов, - писал он. – По существу же – от кубизма и футуризма осталась только чёткость и мощь общей формы, да ярко-цветность, столь необходимые для живописи под открытым небом. <...> Не всё ещё ладится, но что-то большое и радостное налаживается»<sup>93</sup>

Нельзя не признать, что начало советскому стилю агитационно-массового искусства положили петроградские художники-авангардисты. Своё лидерство в этой области они подтвердили и при оформлении города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции.

\*\*\*

---

<sup>90</sup> На улицах Петрограда // Новые ведомости Веч. вып. 1918. №61, с. 6

<sup>91</sup> День 1-го мая в Петрограде // Вечерние ведомости. 1918. №45. С. 2

<sup>92</sup> Весеньев И. С комиссарами на Марсовом поле // Вечерние огни. 1918. №35, с.3

<sup>93</sup> Луначарский А. В. // Первое мая 1918 года // Пламя. 1918 №76, с.3

Осенью 1918 года в Петрограде закончилось противостояние СДИ и Отдела ИЗО Наркомпроса. На одном из последних заседаний членов исполнительного комитета и президиума СДИ было решено принять участие в художественном оформлении Петрограда к празднованию годовщины Октябрьской революции<sup>94</sup>. Члены СДИ фактически признали государственную систему руководства искусством, и существование союза прекратилось само собой.

Общее руководство праздником и украшением Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции осуществляло Центральное бюро по организации октябрьских торжеств, созданное отделом зрелищ при СНК Союза коммун Северной области и рабочей комиссии при Губпрофсовете. Бюро утвердило общий план, распределило заказы между художниками на оформление улиц и площадей, наметило пункты народных гуляний, митингов, шествий, демонстраций и выступления театральных коллективов. В отличие от первомайских торжеств, в оформлении города к 7 ноября 1918 года участвовали уже художники всех направлений<sup>95</sup>.

Левым (авангардистам) художникам было доверено оформление Дворцовой площади (Н. И. Альтман), Дворовой набережной и зимнего дворца со стороны Невы (Д. Н. Штеренберг), Полицейского моста (ныне Зелёный мост) (В. В. Лебедев), Литейного моста и частично Охты (И.А. Пуни и К.Л. Богуславская). Проанализировав опыт украшения городом к первомайским торжествам, «когда самые смелые плакаты уныло болтались на величественных фасадах, <...> уродуя последние и сами проигрывая от соседства», художники-футуристы стали считаться с прошлым, но не подражая, а «отталкиваясь от него, руководствуясь не законом единообразия, гармонии, а законом противодействия, контраста <...> Сопоставление элементов нового и старого искусства вышло неожиданным, убедительным и

---

<sup>94</sup> Заседание членов Исполнительного комитета и Президиума СДИ 28 сентября 1918 // РГИА. Ф. 794. Оп.1 Д. 62. Л. 4

<sup>95</sup> ЦГАЛИ. Ф.29. Оп1, Д. 44, л. 2-2 Об.

цельным. Художник не тягается со старыми мастерами, а остроумно выдвигает рядом с ними нечто совершенно новое и им противоположное. Площадь Зимнего дворца строго архитектурна, Альтман дополняет её впечатлениями чисто живописного порядка, первая стремится к симметрии и законченности, вторая к остроте, неожиданности и капризу, первая одноцветна, вторая ярко цветаста, первая роскошно, закруглённо объёмна, вторая плоскостна, угловата, беспокойна, в общем обе прекрасно поддерживают друг друга»<sup>96</sup>. Отмечая отдельные недостатки исполнителей проекта, критик в целом признавал такое отношение к старине по существу правильным и жизненным.

Уже после праздника, анализируя художественные итоги торжеств, заведующий Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса Н. Пунин дистанцировался от действий Центрального бюро по организации Октябрьских торжеств, выступив против украшательского принципа. Пунин считал, что украшать старый город. Пунин считал, что украшать старый город и старые «буржуазные улицы» - не дело пролетариата. Согласно Пунину их следовало бы не украшать, а разрушать: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы – как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку». Конечно, Пунин понимал, что это утопия, и поэтому был согласен на компромисс: «Если нельзя разрушить, стройте бутафорию, делайте вид, что разрушаете, но во всяком случае не украшаете»<sup>97</sup> Частичное приближение к реализации идеи Пунин находил в оформлении Альтманом Дворцовой площади.

Октябрьские торжества петроградская общественность восприняла сдержанно и спокойно, чего нельзя сказать о московской. В столице началась настоящая антифутуристическая кампания, сопровождаемая резкой критикой в печати и на общественных собраниях. Декоративные элементы

---

<sup>96</sup> Пумпянский Л. Октябрьские торжества и художники Петрограда // Пламя. 1919, № 35, с. 11-16

<sup>97</sup> Пунин Н. К итогам октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. №1. С.2

праздничного оформления города, созданные художниками-футуристами, были расценены как «издевательство над революцией»<sup>98</sup>.

К травле со стороны московских партийных органов присоединился Пролеткульт, который сам претендовал на роль создателей и выразителей пролетарского искусства. Идеологическую базу под претензии относительно «непонятности» творений левых деятелей искусства подвёл член коллегии Наркомпроса и ЦК Пролеткульта Ф.И. Калинин, утверждавший, что футуризм «есть явление капиталистического строя, буржуазная идеология, дошедшая до пределов своего конечного развития. Это посмертное метание буржуазного духа, его ошалелость, предчувствующая гибель»<sup>99</sup>

Попытки представить авангардное искусство буржуазным и враждебным коммунизму имели смысл лишь в рамках лишь упрощённого-социализированного деления искусства на буржуазное и пролетарское. Крайняя упрощённость этой концепции (фактически осуществлялось деление на «своих» и «чужих») не оставляла места для промежуточных явлений; и лишь впоследствии было введено понятие «попутчик». Примитивизм концепции вынуждал левых деятелей искусства, желавших играть активную роль в формировании художественной жизни страны, выступать в роли создателей «пролетарского» и «коммунистического» искусства. Этот же примитивизм концепции вынуждал противников футуризма квалифицировать левое искусство как буржуазное. Ни у тех, ни у других не было выбора. Жонглирование ярлыками означало лишь борьбу за власть. Вне концепции ярлыки теряли смысл, но концепция считалась марксистской и не подлежала в то время пересмотру. С ней приходилось считаться всем<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). , 2010, С. 135.

<sup>99</sup> Калинин Ф. О футуризме // Пролетарская культура. 1919. №7-8, с 41.

<sup>100</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталина о новом. Статьи. М., 1993., С. 15-6.

Логическим завершением антифутуристической компании стало отстранение футуристов от работ по украшению Петрограда и Москвы к 1 мая 1919 года. Постановление исполкома Петроградского Совета о праздновании 1-го мая, опубликованное 10 апреля 1919 года, гласило: «1) Ни в коем случае не передавать организацию первомайского празднества в руки футуристов из отдела Изобразительных искусств» и «2) В трёхдневный срок снять так называемый памятник Софье Перовской»<sup>101</sup>.

В докладной записке Коллегии Наркомпроса Д. П. Штеренберг отмечал, что это «постановление явилось, очевидно, следствием интриги, направленной против советских работников и художников, ставших в Октябрьские дни в одном ряду с Коммунистической партией и работавших с первых же дней революции на организацию дела искусства в Коммуне»<sup>102</sup>

Несмотря на утверждения противников авангардного искусства о том, что футуризм был якобы «враждебен коммунизму», фактически борьба шла между различными группировками коммунистов, настроенных профутуристически и антифутуристически, причём вопросы художественной идеологии насильственно переводились в плоскость политики. Левые деятели искусств в подавляющем большинстве были лояльны к коммунизму. Зато многие коммунисты (в том числе многие высшие руководители партии) демонстрировали явную неприязнь к левому искусству. Футуризм приобретал черты «враждебности коммунизму» только в умах антифутуристически настроенных коммунистов. На деле враждебность футуризму проявляли как раз коммунисты, приверженные идее создания пролетарского искусства непосредственно выходцами из рабочего класса<sup>103</sup>. Эти последние пытались опорочить «социальное» происхождение конкурентов, стараясь избавиться от всяких «непролетарских отпечатков» в

---

<sup>101</sup> Северная коммуна. 1919. №79 С.1

<sup>102</sup> ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 98. Л.8-8 об.

<sup>103</sup> Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). , 2010, С. 136

пролетарских изданиях, критиковали воронежский журнал «Сирена» за то, что печатал Брюсова, Ахматову, Блока, а поэтов С. Спасского, Есенина, Клычкова, напечатанных в самарском «Зареве заводов», сочли «совершенно ненужными пролетариату»<sup>104</sup>.

При всей остроте борьбы Моссовета и Петросовета с левыми художниками из Наркомпроса, эта борьба носила всё-таки межведомственный характер и летом 1919-го, в период серьёзного осложнения ситуации на фронтах Гражданской войны, почти прекратилась. Конфликтующие стороны пришли к временному согласию, в результате которого левые художники в числе других снова были привлечены к праздничному оформлению Петрограда и Москвы (7 ноября 1919 года, 1 мая 1920 года, 7 ноября 1920 года и др.)

---

<sup>104</sup> Гудки. 1919. №3, С.17

#### *1.4 Агитационно-пропагандистская, лекционная и литературно-издательская деятельность Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса.*

Особой сферой деятельности авангардистов стала целенаправленная пропаганда своей идеологии новаторства, идейно-художественных концепций и взглядов на искусство, осуществлявшаяся в форме лекций, диспутов и печатных выступлений. При этом полемические страсти накалялись до такой степени, что создавалось впечатление, что в области художественной идеологии идёт настоящая гражданская война, в которую вовлечены все: от дискутирующей публики и деятелей искусства до высших руководителей государства. Безусловно, пропаганда своих взглядов на искусство была присуща авангардистскому течению с первых лет своего существования, но в дореволюционный период левые, имея статус частных лиц, говорили лишь от своего имени и не связывали своё искусство с политикой. Теперь, занимая государственные должности административного руководства искусством, авангардисты говорили как представители руководящих государственных органов, от лица власти, и их слова означали уже не мнение частных лиц, а приоритеты государственной политики в области искусства.

В то же время глава Наркомпроса Луначарский, другие руководители государства придерживались других эстетических убеждений, были сторонниками искусства реалистического по форме и понятного массам. Известно мнение Ленина о футуризме. «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих "измов" высшим проявлением художественного гения», — вспоминает К. Цеткин слова, сказанные Лениным<sup>105</sup>. «К футуризму он вообще относился отрицательно», — свидетельствует А. В. Луначарский<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 13

<sup>106</sup> Луначарский А. Ленин и искусство. // Художник и зритель, 1924, № 2, с. 7.

При такой расстановке сил конфликт был неизбежен. И он возник практически сразу же, а впоследствии то разгорался, то угасал, принимая различные формы, и в той или иной степени влиял на общую эволюцию авангардистского движения.

Уже в начале 1918 года, когда только начала формироваться петроградская Коллегия по делам искусств, попытка футуризму придать статус пролетарского искусства вызвала решительное противодействие большевиков. На страницах петроградских «Известий» появилась статья, автор которой предостерегал пролетариат от художественных новаторов, которые хотят «присосаться к пролетариату» и этим «замутить чистоту пролетарских начинаний в искусстве»: «Футуристы, проникая в пролетарскую среду, могли бы лишь внести в здоровую душу пролетариата трупный яд разлагающегося буржуазного организма, в порах которого они развились»<sup>107</sup>. В ответ последовала статья Д. Штеренберга<sup>108</sup> в защиту нового искусства. Футуристы тогда были первыми и единственными пока деятелями искусства, которые пошли на сотрудничество с советской властью. Вступать с ними в борьбу было бы невыгодно из чисто тактических соображений. Но как первый сигнал будущего противостояния этот случай весьма показателен.

Теоретическое обоснование тезиса «футуризм – искусство пролетариата» было дано Н. Пуниным в статье «Искусство и пролетариат», датированной апрелем 1918-го, он принял переосмысление искусства с социологических позиций. «Вникая в самую сущность творчества, - писал Н. Пунин, - <...> идеологи социализма спрашивали: должно ли вообще искусство, коль скоро будет осуществлён коммунизм, существовать, - при этом многие из них, должно быть очень проникновенно отвечали – нет. <...> Было бы, однако, ошибкой на этом отрицании пролетариатом прошлого

---

<sup>107</sup> Залевский К. К вопросу о новом искусстве // Известия ЦИК, 1918, №1, С. 1

<sup>108</sup> Штеренберг Д. О новом искусстве // Известия ЦИК, 1918, №3, С.2



искусства и отрицание искусства вообще в новых формах культуры»<sup>109</sup>. Н. Пунин призывал отказаться от «изображения» в пользу «познания материала». Это решение, в трактовке Пунина, создавало для искусства пролетариата совершенно новую область художественного труда, ограниченную от области традиционного искусства. Фактически из этой трактовки пролетарского искусства выкристаллизовывалась концепция производственного искусства и теория жизнестроения. Авангардное искусство в это время уже пришло к «познанию материала» - беспредметному творчеству. Теперь теоретики декларировали новое направление, в котором футуристам отводилась роль инициативной группы в деле строительства новой культуры.

Н. Пунину вторил Н. Альтман, видевший между футуризмом и пролетарским искусством глубокую связь в «коллективистских основах» творчества того и другого. «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата» - утверждал он.<sup>110</sup>

Некто (вероятнее всего В. Маяковский) от имени «группы левых поэтов» утверждал, что «мы одни, освобождая слово от роли служащего при здоровом смысле, можем считать себя носителями литературных идей пролетариата»<sup>111</sup>

Переосмысление функций творца и роли искусства в обществе, основанном на коммунистических принципах, было предпринято также О. Бриком и изложено в статьях «Художник и Коммуна» и «Дренаж искусству». Брик считал, что искусство должно быть заменено «художественным трудом». А художник из «творца» трансформируется в работника художественного труда. Духовные функции искусства («отражение жизни»,

---

<sup>109</sup> Пунин Н. Искусство и пролетариат // Изобразительное искусство 1919, №1, С 10, 12

<sup>110</sup> Альтман Н. Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны, 1918, №2, С. 2

<sup>111</sup> Группа левых поэтов. Организуйте Отделы Словесного Искусства // Искусство коммуны. 1918, №2, С. 2-3.

«служение красоте» и т.п.) отвергались. Искусство не изображающее, а создающее конкретные материальные вещи объявлялось не только пролетарским, но и коммунистическим искусством<sup>112</sup>. Футуристы же, согласно Пунину, призванные коммунистической революцией «к государственному художественному строительству, должны разрушить «старую буржуазную культурную идеологию», при этом создаваемое ими «новое коммунистическое искусство ничем не связано и ничем не обязано искусству буржуазии»<sup>113</sup>. По сути социологическое деление искусства на буржуазное и пролетарское авангардисты восприняли по-своему. Старое «буржуазное» искусство было интерпретировано ими как искусство «приобретателей». А новое «пролетарское» - как искусство «изобретателей».

Понимая, что термины «футуризм» и «футуристы» ассоциировались в массовом сознании с непонятным творчеством и скандальным поведением, этим терминам были предложены замены: футуризму (в широком понимании) – «новое искусство» и «революционное искусство», футуристам – «художники-пролетарии», «художники-изобретатели», «художники-новаторы». При этом «художник-пролетарий», согласно О. Брику, понимался не как пролетарий, обученный искусству, а как художник с пролетарским сознанием, который не подстраивается под вкусы толпы, а «борется с косностью и ведёт её за собой путями непрерывно движущегося вперёд искусства. <...> Художник-пролетарий всегда творит новое, ибо в этом его общественное значение»<sup>114</sup>. Таким образом, термин «художники-пролетарии» относился лишь к тем художникам, которые признавали пролетарское искусство в трактовке теоретиков-авангардистов, т.е. к художникам-новаторам и художникам-изобретателям.

---

<sup>112</sup> Брик О. Художник и коммуна // Изобразительное искусство. 1919, №1. С. 25-26

<sup>113</sup> Пунин Н. Попытки реставрации // Искусство коммуны. 1918 №1. С.3

<sup>114</sup> Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны 1918, №2. С.1

Представлениям о пролетарском искусстве, разработанным теоретиками-авангардистами, противопоставляли иные, гораздо более распространённые трактовки. Деятели Пролеткульта понимали пролетарское искусство как творчество самих рабочих, обученных искусству в пролетарских студиях<sup>115</sup>. Существовало также мнение, что пролетарским станет искусство, в понятной и общедоступной форме, созданное для пролетариев профессионалами различных отраслей художественного творчества<sup>116</sup>. Борьба этих точек зрения с позицией Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса побудила последний развернуть пропагандистскую деятельность, получившую воплощение в формах художественных митингов-диспутов, изданиях газет, журналов, сборников и монографий.

Основную массу агитационно-пропагандистских мероприятий составили митинги-диспуты с привлечением различных общественных слоёв: старорежимной интеллигенции, рабочих, солдат, матросов. 2-го декабря 1919 года Выборгской партийной школе состоялось собрание. На нём в том числе выступали и задавали тон В. Маяковский, О. Брик. Они призывали рабочих создавать творческие футуристические (как истинно-революционные) объединения, подчёркивая, что пока такие объединения состоят из «боевой интеллигенции», и реальной силой в искусстве такие союзы могут стать только тогда, когда «сама рабочая масса организует силы на почве строительства новой культуры, которая в области искусства будет не оторванным от реальной жизни естеством, а созданием новых, пролетарских вещей»<sup>117</sup>. Были прослушаны стихи Маяковского в исполнении автора, а именно «Наш марш» и отрывки из только что написанной «Мистерии-Буфф», они были приведены в качестве образцов пролетарского искусства в области поэзии. На этом собрании футуристы нашли как своих сторонников,

---

<sup>115</sup> Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта: Один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон. Сборник. СПб, 2000, С 26.

<sup>116</sup> Там же, С. 28

<sup>117</sup> Футуристы в партшколе // Искусство коммуны, 1918, №2, С. 2; ЦГАЛИ, Ф. 31, Оп. 2, Д. 34. С. 1-2

так и противников. Оппоненты не принимали «непонятность» авангардистской формы, а защитники приветствовали современность.

7 декабря в этой же партийной школе прошло второе собрание. Слушатели, ознакомленные с творчеством Маяковского по книгам, встретили его овацией. По форме оно напоминало предыдущую встречу. Помимо деятелей искусства выступил партийный работник А. Муштаков<sup>118</sup>, указавший на футуризм как на «единственное сейчас пролетарское течение в искусстве». Он указал на необходимость обращения со стороны футуристов «не к старым интеллигентским кругам, а к рабочим, единственной среде, в которой лозунги новаторов искусства встретят творческий отклик»<sup>119</sup>. Была принята резолюция, требующая дешёвых изданий книг писателей-футуристов и предоставления им возможности проявлять себя как носителей идей пролетарского искусства. Также была принята дополнительная резолюция с требованием предоставить в театрах, занятых «показыванием вчерашнего искусства», места футуристическим постановкам.

14-го и 17 декабря аналогичные собрания-диспуты с теми же действующими лицами были проведены в Охтинском районе и в здании Гвардейского экипажа (наб. Екатерингофского канала, д. 22). Как и в предыдущие подобные мероприятия, выступления авангардистов и поддерживающих их программные установки партийных работников Петросовета, прошли в целом успешно, сумев вызвать интерес к новым течениям у масс прежде равнодушно относившихся к искусству как таковому. Книги футуристов раскупались с завидным ажиотажем.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Муштаков Андрей Андреевич (1897-1938)- член РКП (б) с 1914 года, паритийный работник. Впоследствии - активный участник зиновьевской оппозиции, в 1938 году приговорён к высшей мере наказания.

<sup>119</sup> Брик О. Вы правы, товарищ Муштаков // Искусство коммуны. 1918 №3, С.1

<sup>120</sup> В. Футуризм в рабочих // Искусство коммуны. 1918. №3, С.3

Кроме того, состоялось выступление В. Маяковского (21 декабря 1918) с чтением своих произведений в клубе при районном Совете Петроградской стороны (Б. Монетная ул., 11-а)<sup>121</sup>.

Поддерживающий футуристов А. Муштаков выступил с идеями, которые, по его мнению, представляли собой «Октябрь в искусстве». Согласно этим замыслам, новое пролетарское искусство должно «иметь гигантские масштабы и богатырскую мощь». Из всех своих суждений Муштаков выводил совершенно определённый тезис: «Пролетариату нужно искусство, которое родилось из шума фабрик, заводов, улиц, которое по своему духу должно быть громовым искусством борьбы. Оно есть. Это футуризм»<sup>122</sup>.

Аналогичные мысли высказывал деятель левого искусства Б. Кушнер. В статье «Революция материалов» он приводил примеры предполагаемых изменений в способах и технике исполнения произведений искусства. Он утверждал, что в отличие от старых художников, рассчитывавших свои создания на весьма ограниченное число потребителей, в будущем «мы в состоянии уже различить прибор неисчислимых масс новых потребителей. Миллионы равноправных ушей и глаз. Там целые города захотят видеть и слышать. Вся толща, океанская глубь народная, всколыхнётся и, громыхая, запросит нужных ему художественных ценностей». В таких условиях значительно должны расширяться масштабы деятельности поэтов, художников. В живописи Кушнер предрекал новые поиски материалов, сочетания, смешения и распределения красок и т.п. Вслед за живописью изменения должны были произойти в поэзии, скульптуре, зодчестве. «В поэзии слово освободится от обременительных узких для него рамок исключительного смыслового употребления. Стихотворец по творческому произволу станет пользоваться и звуком, и образностью его, и передаваемым

---

<sup>121</sup> Лекции. Самообразование // Красная газета. 1918. №273, С. 4

<sup>122</sup> Муштаков А. Октябрь в искусстве // Искусство коммуны. 1918, С 1-2

понятием. Ритмы, совершенствуюсь, достигнут беспредельного богатства и разнообразия. Закруглённые их формы, образующие в ряде повторений замкнутый и совершенный круг, уже в настоящее время почти вышли из употребления. Их место занимают свободные, текущие, подвижные размеры, полные безостановочного движения, поражающие в каждой строке неожиданно изменённым выражением лица»<sup>123</sup>.

Область пролетарского искусства, очерченная левыми петроградскими теоретиками, была значительно шире традиционных представлений об искусстве, даже тех представлений, в рамках которых футуристы работали до 1917 года. Старые рамки намеренно ломались во имя революции в искусстве. Хотя не все из этих теоретических порывов получили реальное воплощение и дальнейшее развитие, но многие из них были опробованы хотя бы в экспериментальном порядке.

Отношение большинства петроградских художников-реалистов и скульпторов к идее создания нового пролетарского искусства, а также перспективе идти работать на фабрики и на заводы отчётливо проявилось во время дискуссии по докладу «Пролетариат и искусство», организованному Петроградским советом профессиональных союзов во Дворце труда. Основной доклад состоялся 15 декабря 1918 года, а дискуссия по нему 22 и 29 декабря. Аудитория преимущественно состояла из художников ещё недавно противостоящим левым в Союзе деятелей искусства. На этом собрании футуристы оказались в меньшинстве и обвинялись как в погромности и антиэстетизме, так и в том, что их влияние вредит рабочему классу, а творчество непонятно и не никак не может называться пролетарским.<sup>124</sup>

Разжигая митинговые страсти, деятели левого искусства, без сомнения стремились к пропаганде своих взглядов. Согласно их представлениям,

---

<sup>123</sup> Кушнер Б. Революция материалов // Наш путь. 1918. №2, С 167-168.

<sup>124</sup> Левин М. Митинг об искусстве. // Искусство коммуны. 1918. №4, С 2-3

«Октябрь искусства» настанет тогда, когда призванный к революционизированию жизни пролетариат начнёт создавать новые типы художественных вещей, необходимых в реальной жизни. На митингах, проходящих в среде творческой интеллигенции, они должны были убедиться, что профессиональные художники не хотят идти ни на фабрики, ни на заводы. С пролетариатом обстояло ещё сложнее. По признанию О. Брика, «рабочие массы в целом ещё не осознали себя в нашем искусстве». Более того, негативно «отношение к нам со стороны влиятельных вождей пролетариата сильно тормозит работу в рабочей среде»<sup>125</sup>. О том же говорил Н. Пунин, признававший, что «вопросы культуры, вопросы искусства в настоящий момент не затрагивают широкие пролетарские массы, а верхние слои пролетариата в достаточной мере отравлены буржуазной культурой и буржуазным искусством»<sup>126</sup>.

Нужно было искать какую-то другую форму для внедрения своих идей. И Маяковский, на дискуссии «Пролетариат и искусство» (29 декабря 1918), уже заявил, что «для обновления искусства нужна новая политическая организация творческих сил»<sup>127</sup>. Замысел был в том, чтобы срастить коммунизм и футуризм не только идеологически, но и организационно, что дало бы возможность проводить свои идеи в качестве партийных не только от лица государства, но и от имени партии. Реализация этих планов сулила немалые выгоды и могла существенно изменить положение футуризма: во-первых, оградить новое искусство от нападков, поскольку любая критика переводилась бы тогда в политическую плоскость и могла бы быть квалифицирована в качестве контрреволюционной; во-вторых, появилась бы возможность использовать организационные структуры РКП (б) для проведения в жизнь своих идей.

---

<sup>125</sup> Брик О. Вы правы, товарищ Муштаков! // Искусство коммуны. 1918. №3, С.1

<sup>126</sup> Н.Н. Противникам // Искусство коммуны. 1919. №16, С.2

<sup>127</sup> Левин М. Пролетариат и искусство // Искусство коммуны. 1919. №5, С.2-3

Попытка реализации этого замысла была предпринята в январе 1919-го, когда при Выборгском райкоме РКП (б) был образован коллектив коммунистов-футуристов (комфут). На двух организационных собраниях (13 и 19 января 1919) были выработаны и приняты программная декларация, устав и организационная схема<sup>128</sup>. Председателем комфута и ответственным организатором были избран Б. Кушнер, который заявил: «В порядке крайней революционной спешности надо додуть гнилого последыша буржуазии – поганую культуру её, и создать неслыханную цивилизацию труда. <...> Социализм уже наступает, а культура ещё буржуазна. Нужно совершить неимовернейший прыжок прямо к социализму»<sup>129</sup>. Программная декларация конкретизировала задачи: «Коммунистический строй требует коммунистического сознания. Все формы быта, морали, философии, искусства должны быть пересозданы на коммунистических началах. <...> Под видом непреложных истин массам преподносится лжеучение господ. Под видом общечеловеческой правды – мораль эксплуататоров. Под видом вечных законов красоты - развращённый вкус насильников. Необходимо немедленно приступить к созданию своей коммунистической идеологии. Необходимо повести беспощадную борьбу со всем лживыми идеологиями буржуазного прошлого. Необходимо подчинить Советские культурно-просветительские органы руководству новой теперь лишь вырабатываемой культурной коммунистической идеологии»<sup>130</sup>. В коллектив мог вступить каждый член РКП (б), признавший программу комфутов. Выбывший из РКП (б) автоматическим переставал быть членом коллектива комфутов.

Для изучения основ культурной коммунистической идеологии учреждалась специальная школа, организация и руководство которой поручалось О. Брику. Согласно уставу, «каждый вновь вступающий в Коллектив должен изучать программные основы культурной

---

<sup>128</sup> ЦГАЛИ, Ф 31, Оп. 2, Д. 36, С. 1-3 об.

<sup>129</sup> Кушнер Б. Прыжок к социализму // Искусство коммуны. 1919. №8, С. 1

<sup>130</sup> Коммунисты-футуристы // Искусство коммуны. 1919. №8, С. 3



коммунистической идеологии, преподаваемые в партийной школе Коллектива. Во всё время прохождения школьного курса вступающий считается кандидатом в члены Коллектива»<sup>131</sup>.

Курс культурной коммунистической идеологии состоял из восьми лекций: «Жизнь и идеи», «Марксизм», «Идеология аристократов», «Идеология буржуазии», «Идеология демократов», «Идеология социал-демократии», «Футуризм», «Коммунисты-футуристы». После каждой лекции предполагалось «свободная дискуссия между руководителями и курсантами»<sup>132</sup>.

В области литературно-издательской деятельности комфутов, руководство которой было возложено на Б. Кушнера, предполагалось издавать популярные брошюры, рассчитанные на широкую пролетарскую аудиторию («Культура коммунизма», «Футуризм и коммунизм», «Бег революции», «Творчество» и т.п.). Кроме того, «Коллектив поручил Президиуму обратиться в ЦК Партии Коммунистов с докладной запиской о полной нереволуционности всего направления деятельности Советских Органов в культурно-идеологической области и о назревшей необходимости включить и эту сторону общественности в сферу партийного влияния»<sup>133</sup>. Видимо, предполагалось, что ЦК РКП (б) предоставит комфутам возможность исправить положение.

Предвидя организационное собрание комфута и возникновение аналогичных организаций, коллектив комфутов Выборгского района даже взял на себя роль центрального органа.

Однако Выборгский райком РКП (б), 28 января 1919 года рассматривающий вопрос регистрации коллектива коммунистов-футуристов

---

<sup>131</sup> Там же. С.3

<sup>132</sup> Б.К. Коммунисты-футуристы // Искусство коммуны. 1919. №9, С. 3

<sup>133</sup> Там же. С. 3

как партийной организации, отказался зарегистрировать комфут, мотивировав отказ тем, что «уставом нашей партии не предусмотрены подобного рода коллективы», и тем, что «утверждением подобного коллектива мы можем создать нежелательный прецедент в будущем»<sup>134</sup>.

Б. Кушнер надеялся, что Выборгский райком долго не удержится на этой позиции, но комфуты так и не получили партийно-политического статуса, ради которого, очевидно, они создавались. Без этого статуса новая организация осталась на деле небольшой группкой единомышленников, продолжавшей разрабатывать вопросы нового искусства. Лекции в партшколе, по-видимому, не начинались. Остались нереализованными также литературно-издательские планы<sup>135</sup>.

В целом, результаты пропагандистской деятельности и агитации за новое искусство были достаточно скромными. «Ходишь, слушаешь, читаешь, разговариваешь, - митинги, лекции, статьи – всё то же и то же, всё так же и так же бездарно<sup>136</sup>, резюмировал Н. Пунин. – Не слова – дела нужны нам. Простой, жалкой реальности – как можно больше»<sup>137</sup>.

В начале 1919 года митинговая и лекционно-пропагандистская деятельность левых в Петрограде резко сократилась. Агитация и полемика переместилась на страницы газет и журналов.

Уже в ноябре 1918-го года Коллегией по делам искусства и художественной промышленности были предприняты шаги по организации издательской деятельности. К годовщине Октябрьской революции (7 ноября 1918) был выпущен альбом «Герои и жертвы революции», состоящий из 18 рисунков художников К. Богуславской, В. Козлинского, С. Маклецова, И.

---

<sup>134</sup> Там же. С. 3

<sup>135</sup> ЦГАЛИ, Ф. 31. Оп. 2, Д. 36, с. 3-4

<sup>136</sup> Пунин Н. Революционная мудрость // Искусство коммуны. 1919. №6, С. 2

<sup>137</sup> Пунин Н. Баланс // Искусство коммуны. 1919. №10, С. 1

Пуни и текста В. Маяковского<sup>138</sup>. Одновременно велась работа по изданию собственной газеты и журнала: на заседании Коллегии по делам искусства, состоявшемся под председательством наркома просвещения А. Луначарского, в том числе было принято решение подготовить выходу газету «Искусство коммуны»<sup>139</sup>. В редакторскую коллегию вошли Н. Альтман, О. Брик, Н. Пунин. Другие отделы Напркомпроса не приняли участия в газете и предпочли обзавестись собственными изданиями.

Первый номер «Искусства коммуны» вышел 7 декабря 1918 года и носил, как и все последующие номера, ярко выраженный футуристический характер. На страницах газеты печатались стихи В. Маяковского, статьи О. Брика, Н. Пунина, Б. Кушнера, Н. Альтмана, пропагандировавшие новое пролетарское искусство и утверждающее футуризм, с одной стороны, как искусство пролетариата, а с другой – как художественный вид коммунизма. Кроме того, публиковались статьи К. Малевича, М. Шагала, И. Пуни, П. Ваулина, Э. Спандикова и др., отчёты о митингах и диспутах, хроника Отдела ИЗО, полемика.

Первые же номера «Искусства коммуны» вызвали резкую реакцию со стороны самых разных идейно-художественных группировок и даже внутри левого лагеря.

Поводу к первому конфликту послужила идея, высказанная в газете сначала Н. Пуниным, а затем в поэтической форме В. Маяковским. Касаясь украшения города к годовщине Октябрьской революции, Н. Пунин считал, что следовало не украшать старый город и «буржуазные улицы», а в соответствии с новым миропониманием пролетариата и футуристов воплощать идеи разрушения: «Взорвать, разрушать, стереть с лица земли старые художественные формы – как ни мечтать об этом новому художнику,

---

<sup>138</sup> ЦГАЛИ, Ф. 29, Оп. 4, Д. 15, С. 3-5.

<sup>139</sup> В коллегии по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1918. №1, С. 4

новому человеку. <...> Если нельзя было разрушить, строить бутафорию, делайте вид, что разрушаете»<sup>140</sup>

Руководители Отдела по делам музеев и по охране памятников искусства и старины сочли эти высказывания далеко не безобидными и решительно противоречащими основным принципам Наркомпроса<sup>141</sup>. Дела зашло далеко. Луначарский имел беседу с Лениным, последний предложил «пресечь выступления такого рода в органах Наркомпроса»<sup>142</sup>. В результате появилась статья Луначарского, в которой, в частности, говорилось: «Некоторые ближайшие мои сотрудники не мало смущены первыми номерами "Искусства коммуны". На этой почве. – что греха таить, - возник даже лёгонький конфликт между коллегией Комиссариата Просвещения Сев. обл. и Отделом Изобразительных Искусств при том же Комиссариате. <...> Мы не можем позволить, чтобы официальный орган нашего же комиссариата изображал всё художественное достояние от Адама до Маяковского кучей хлама, подлежащей вычислению»<sup>143</sup>.

Одновременно Луначарский утверждал, что задача Наркомпроса состоит в том, чтобы «предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам» и «не позволить одному направлению затирать другое <...> . Не беда, если Рабоче-крестьянская власть оказала значительную поддержку художникам-новаторам: их, действительно, жёстко отвергали старшие». Но при том он выделял две пугающие черты газеты: «разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определённой школы, говорить в то же время от лица власти»<sup>144</sup>. Одним словом, он боялся, что разрушительные призывы

---

<sup>140</sup> Н. Пунин. К итогам октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. №1, С. 2

<sup>141</sup> ЦГАЛИ, Ф. 28, Оп. 4, Д. 15., С 1-4.

<sup>142</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. В 8 т. Т. 2. М., 1964., С. 613

<sup>143</sup> Луначарский А. Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918. №4, С. 1

<sup>144</sup> Там же. С. 1

футуристов будут восприняты в обществе как государственная политика Наркомпроса, и советовал всем встревоженным лицам не придавать подобной риторике чрезмерного значения: «Я могу уверить всех и каждого, что, действительно, талантливые среди новаторов великолепно чувствуют и даже сознают, как много чудесного и очаровательного заключается в старине, и, как Авгуры, улыбаются друг другу и подмигивают, когда заносчиво поносят всё старое, отлично зная, что это – только молодая поза»<sup>145</sup>.

Положение футуристов было весьма странное. Они обладали государственной властью и поддержали распространённое мнение, что в пролетарском государстве должно быть пролетарское искусство. Но, как уже указывалось выше, чаша весов в пропаганде левыми своего понимания искусства в 1918 – 1919 годах склоняясь в идеологическую сторону: к утверждению футуристов в роли истинных выразителей искусства пролетариата. «Только мы, художники нового мира, и в состоянии изменить мир, так как нас не обуревают содержание, не растлевает желание жить, наслаждаться, созерцать и объяснять, - писал Н. Пунин. - <...> Наше искусство – искусство формы, - потому-то мы пролетарские художники, художники коммунистической культуры»<sup>146</sup>. Тот же Пунин утверждал, что «футуризм есть поправка к коммунизму», что «коммунизму как теории культуры не быть без футуризма», «нет сейчас других движений, кроме социалистического и футуристического, которые имели в виду будущее, и нет других методов, кроме методов коммунизма и футуризма, которые бы с такой полнотой творческого напряжения шли бы к этому будущему»<sup>147</sup>. Левые, в качестве работников государственной власти, в официальном органе Наркомпроса объявили себя выразителями искусства пролетариата и художниками коммунистической культуры, но руководители государства отказывали им в праве выражать художественные убеждения от имени

---

<sup>145</sup> Там же. С. 1

<sup>146</sup> Н. П. О форме, о содержании // Искусство коммуны. 1919. №18, С. 1

<sup>147</sup> Пунин Н. Коммунизм и футуризм // Искусство коммуны. 1919. №17, С. 2-3

государства. Вожди большевистской партии оказались весьма консервативны в художественных взглядах и предпочитали понятное им реалистическое искусство.

Другой конфликт, вызванный появлением первых номеров «Искусства коммуны», произошёл с петроградским Пролеткультом. Впрочем, пролеткультовские идеологи рассматривали возникшую ситуацию не как конфликт, а как начало борьбы на уничтожение. «Футуризм и пролетарская культура, вот два сфинкса, смотрящие друг на друга и вопрошающие: кто ты? От ответа, который дадут эти литературные направления, зависит их судьба. Одно другое должно уничтожить», - считал один из руководителей петроградского пролеткульта П. Бессалько. Суть конфликта состояла в отрицании пролеткультовцами претензий футуристов на роль выразителей искусства пролетариата, и попутно сыпались обвинения, что футуристы «левее здравого смысла», что они «дискредитируют рабочую революцию», что живопись левых – «футуристически-кубическая пачкотня», а поэтический ритм – «скрип неподмазанной татарской телеги» и т.п.<sup>148</sup>

Борьбы на уничтожение, как это виделось пролеткультовцам, не получилось. Футуризм проник в живописные мастерские пролетарского Пролеткульта, руководимые А. А. Андреевым. Хотя сам Андреев утверждал, что «кучка организаторов Отдела Изобразительных искусств Комиссариата Просвещения, именуемых левыми и футуристами, беспомощна в искусстве будущего»<sup>149</sup>.

С критикой идеологических позиций, занятых редакцией «Искусства коммуны», выступал также В. Школвский. В отличие от конфликтов с Отделом по охране памятников искусства и старины и Пролеткультом, это

---

<sup>148</sup> Бессалько П. Футуризм и пролетарская культура // Грядущее. 1918, № 10, С. 10-12

<sup>149</sup> Андреев А. Грядущий Октябрь в искусстве // Грядущее. 1919. №4, С. 10-12.

была дружеская полемика, но её дружелюбная корректность подчёркивала только принципиальное различие исходных позиций.<sup>150</sup>

Подоплёкой этой полемики стали, очевидно, были политические разногласия между эсером Шкловским и коммунистами-футуристами из редакции «Искусства коммуны». В течение первой половины 1918 года Шкловский, будучи членом военной комиссии при ЦК партии эсеров, занимался подготовкой антибольшевистского переворота, после его раскрытия уехал из Петрограда. В конце 1918-го он решил отойти от политики, вернулся в Москву, а затем в Петроград. За его политическую благонадёжность поручился М. Горький<sup>151</sup>.

Политические убеждения Шкловского, безусловно, наложили отпечаток на его отношение к сотрудничеству футуристов с советской властью. Еще, будучи в Харькове (декабрь 1918), он опубликовал статью, в которой выступил против попыток футуристов связать искусство и политику: «По странной случайности футуризм сделался официальным искусством в России. <...> Но насколько советская власть не народна, настолько же чуждо пролетариату и её "придворное" футуристическое искусство. Не народным, но только личным вкусом или снобизмом А. В. Луначарского, отчасти произведением Максима Горького, отчасти готовностью к услугам, проявленной отдельными футуристами перед Советской властью, - объясняется то, то кормление многих из них принято на государственный счёт. <...> Передовые художники селятся родить то, что ещё не выношено, стараются связать то, что несвязуемо: искусство и политику»<sup>152</sup>

Несмотря на отказ от политической борьбы после возвращения в Петроград в начале 1919 года, убеждения В. Шкловского в независимости

---

<sup>150</sup> Марков В. История русского футуризма, М, 2000, С. 145.

<sup>151</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. (1914-1933). М., 1990., С. 154-159.

<sup>152</sup> Шкловский В. Художественная жизнь большевистской России // Новая Россия. Харьков. 1918. №2, С. 4

искусства от политики остались прежними. Однако если в харьковской статье он мотивировал свои взгляды тем, что «ни обывательская, ни рабочие массы не поняли футуризма, не захотели его», что праздничное украшение Петрограда «делалось именем народа, но до народа не дошло, и народ на всё это смотрел как на чужое», то три месяца спустя в статье, направленной против позиций «Искусства коммуны», мотивировка была полностью изменена<sup>153</sup>.

Однако вскоре у Шкловского с изменением идейно-художественных взглядов произошла и перемена политических убеждений. На рубеже 1918 – 1919 годов Шкловский порвал с эсерами, фактически признал право большевиков на государственную власть. В области политики конфронтационность сменилась лояльностью. Регулярная критика коммунистов-футуристов после этого прекратилась<sup>154</sup>.

Газета «Искусство коммуны» выходила четыре месяца (до 13-го апреля 1919) и в период развернувшейся весной 1919 года кампании гонений на футуристов была закрыта под предлогом недостатка бумаги<sup>155</sup>.

Обширные планы издательской деятельности Петроградского отделения ИЗО Наркомпроса<sup>156</sup> ознаменовалось выпуском ряда листовок, сборника «Художественный труд» (1919), журнала «Изобразительное искусство» (1919-1920), книг: А.В. Луначарский «Об искусстве» (1919), В. Марков «Искусство негров» (1919), Э. Делакура «Дневник» (1919), Н. Пунин «Первый цикл лекций, читаемых на краткосрочных курсах для учителей рисования» (1920), Н. Пунин. «Памяти III интернационала» (1920), Н. Пунин

---

<sup>153</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. (1914-1933). М., 1990., С 78-82.

<sup>154</sup> Шкловский В. То же сочин., С. 256.

<sup>155</sup> ЦГАЛИ. Ф. 31, Оп. 2, Д. 38, С. 1-1 об.

<sup>156</sup> Штеренберг Д. Отчёт о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. №1. С. 67-68



«Татлин (против кубизма)» (1921)<sup>157</sup>. Ряд других анонсированных изданий из типографии не вышел.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> ЦГАЛИ. Ф. 31. Оп. 2, Д. 25, С. 1; Д. 31. С. 1-1 об.; Д. 34. С. 1.

<sup>158</sup> Круг // Искусство коммуны, 1919 г, №8, С. 4.

### *1.5 Отстранение левых от руководства искусством.*

Безусловно, левые деятели искусства абсолютно и всецело восприняли Октябрьскую революцию и в рассматриваемые годы были искренними сторонниками власти большевиков. А вот большевистское правительство воспринимало готовность к сотрудничеству со стороны футуристов весьма утилитарно. После победы в Гражданской войне сразу же было изменено отношение к авангардистам.

Одновременно в условиях недовольства футуристическим искусством, как среди масс, так и среди руководящих коммунистов, отношение последних к сотрудничеству с левыми деятелями искусств несколько изменилось. Правящая партия требовала от искусства сугубо утилитарных задач: воспитывать, агитировать и пропагандировать в коммунистическом духе. Агитационно-пропагандистское левое искусство наткнулось на массовое непонимание. Футуристы предполагали преодолеть это непонимание путём деятельной и кропотливой разъяснительной работы. Им возражали, что заниматься этим некогда, агитировать надо было ещё сейчас. Наиболее эффективен для агитационно-пропагандистских целей был не футуризм, а реалистическое, понятное массам искусство. В этой ситуации под предлогом реорганизации Наркомпроса левые были отстранены от руководства художественной жизнью страны в целом и Петрограда в частности.

Проект постановления Пленума ЦК РКП (б) о реорганизации Наркомпроса был написан В. Лениным и принят Пленумом ЦК РКП (б) 8 декабря 1920<sup>159</sup>. Однако проведение в жизнь резолюций и реорганизации Наркомпроса обсуждался 1-й Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств<sup>160</sup>. Участники конференции были изрядно озабочены намечающимися мероприятиями и постановили донести это мнение до

---

<sup>159</sup> Проект постановления пленума ЦК РКП (б) о реорганизации Наркомпроса // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е. Т.42. М., 1963. С. 87

<sup>160</sup> Вестник театра. 1921. №78-79. С. 6-8

сведения Луначарского и Ленина. Однако мнение конференции было проигнорировано, и реорганизация Наркомпроса проходила под руководством комиссии во главе с Лениным. 11 февраля 1921 года Совнарком утвердил «Положение о Наркомпросе», разработанное комиссией и отредактированное Лениным. Оно было опубликовано 15 февраля 1921 года в качестве декрета<sup>161</sup>. На его основе была проведена реорганизация. При этом управленческие функции передавались Главполитпросвету, во главе которого стояла Н. Крупская. Заведующим Художественным отделом Главполитпросвета был назначен деятель московского Пролеткульта В. Ф. Плетнёв. В ведение этого художественного сектора Наркомпроса ТЕО, МУЗО, ИЗО, ЛИТО и ФОТО-КИНО отделы<sup>162</sup>. При этом руководство теми отделами, которые возглавляли левые, было полностью сменено<sup>163</sup>.

Заведующим ИЗО 16 апреля 1921 года был назначен Н. Альтман взамен Д. Штеренберга, назначенного заведующим Отделом художественного образования Главпрофобрра. Сам отдел преобразован в секцию ИЗО Академического центра Наркомпроса. В одной из записок (6 мая 1921) Ленин протестовал против решения Луначарского и требовал найти «надёжных антифутуристов», просил заместителя Луначарского «помочь в борьбе с футуризмом»<sup>164</sup>, однако в данном вопросе изменить не смог: Н. Альтман продолжал заведовать Центросекцией Ак ИЗО. Лишь в сентябре 1922 года Отдел изобразительных искусств был ликвидирован, а его функции переданы Главнауке Наркомпроса РСФСР<sup>165</sup>.

В Петрограде Отдел ИЗО Наркомпроса уже с середины января 1920 года находился в подчинении Петроградского губернского отдела народного

---

<sup>161</sup> Известия ВЦИК. 1921. №33. С. 1.

<sup>162</sup> Художественный отдел Главполитпросвета // Вестник театра. 1921. №85 - 86. С. 15

<sup>163</sup> Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 томах. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). , 2010, С. 136

<sup>164</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, 5-е издание. Т. 52. М., 1965. С. 180

<sup>165</sup> ЦГАЛИ, Ф 29, Оп. 1, Д. 60, С 1-3.

образования (Петрогуботнароб)<sup>166</sup>. 14 августа 1921 года заведующий Петроградским отделом ИЗО Н. Н. Пунин был снят со своей должностью. Заведующий отделением изобразительных искусств Художественного отдела Петрогубполитпросвета был назначен художник Н. Ф. Лапшин<sup>167</sup>.

Сам Н. Пунин 3 августа 1921 был арестован петроградским ЧК (арест был связан с делом т.н. «Петроградской боевой организацией», а не деятельностью во главе заведующего отдела ИЗО), но после поручительства А. Луначарского 6 сентября того же года выпущен<sup>168</sup>.

С 25 ноября 1921 по 21 января 1922 работала ликвидационная комиссия Отдела ИЗО. Само здание Отдела (Почтамтская ул., 2/9) и его имущество были переданы Музею художественной культуры<sup>169</sup>. В ведение Петрогубполитпросвета перешла организация выставок (кроме академических и учебно-показательная). Академия художеств была передана в подчинение Петропрофобра, при этом завидущий Петропрофобром, по свидетельству Н. Пунина, получил из Москвы «определённые директивы не приглашать в Петропрофобр работников старого ИЗО»<sup>170</sup>. Фарфоровый завод, Гранильная фабрика, Декоративный институт и Музей художественной культуры были переданы в ведение Петроградского управления научными и научно-художественными учреждениями Академического центра Наркомпроса<sup>171</sup>.

Одновременно с ведением нэпа и переходом на хозрасчёт демократические реформы, осуществляющиеся в период «левого засилья», стали постепенно уничтожаться.

---

<sup>166</sup> ЦГАЛИ, Ф 29, Оп. 1, Д. 63, С 1.

<sup>167</sup> ЦГАЛИ, Ф. 29, Оп 1, Д. 78, Л. 16.

<sup>168</sup> Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 142-143

<sup>169</sup> ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 2

<sup>170</sup> Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 140

<sup>171</sup> ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 46

Проводившаяся от лица государства и активно пропагандируемая футуристами программа «демократизации искусства» - полного приобщения к искусству широких народных масс – не нашла желаемого отклика в народе. Утопические стремления левых активизировать искусством народные массы, сделать их сознательными творцами небывалого «пролетарского», производственного искусства, массового действия, организующих материальную и социальную жизнь общества, - все эти стремления натолкнулись на непонимание и нежелание народных масс становиться творцами и участниками нового искусства в предлагаемых формах. Они предпочитали оставаться в роли сторонней публики и пассивных зрителей, иначе говоря, созерцателями и потребителями искусства, и не творцами его. Революции духа не произошло.

Без сомнения, отстранения левых от власти ослабило их позиции, ограничило возможности по внедрению своего искусства в жизнь и его широкому распространению. Уже в 1922 году влияние левых деятелей искусства и их идеологии на художественную жизнь страны значительно упало. Лозунг «революции в искусстве» был заменён «мировой эволюцией». Левые остались в одиночестве, отстаивая свои убеждения в споре с многочисленными противниками. Ни «революции в искусстве», ни «октябрь искусств» не встретили активной поддержки масс, а со стороны руководящих деятелей РКП (б) получили весьма ощутимый отпор. Вся установка левых на «революцию в искусстве» выступала в противоречие с культурно-просветительской линией Наркомпроса. Более того, левые открыто боролись с просветительской тенденцией, считая её шаблонной, узкой, и поскольку она пропагандировала «старое» искусство, то – ведущий в плен «феодално-крепостнической и буржуазной идеологии». Может показаться, что левые открыто выступали против политики РКП (б) в области искусства. Однако ничего подобного в действительности не было, так как какой-либо единой системы партийного руководства, а сам вопрос о сущности политики партии в области искусства в 1923-1928 годах вызывал многочисленные дискуссии.

Не выступали левые и против идеи руководства искусством, наоборот, они стремились создать систему новых принципов, которую можно было бы положить в основу руководства культурным строительством.

С удалением левых от руководства искусством начала формироваться новая массовая советская культура, тон в которой задавали реалистические, понятные в народе художественные течения. Однако и в сложившихся условиях авангардистское движение продолжило существовать, отстаивая свою идейно-художественную состоятельность. Серьёзным нападкам со стороны властей оно подверглось уже на рубеже 1920 – 1930-х годов. Об этом периоде речь пойдёт во второй главе.

## *Глава 2. Упадок и опала. (1922 – 1932)*

С окончанием Гражданской войны позиции авангардистов в формирующейся системе культурной жизни Советской России изрядно пошатнулись. С 1921 – 1922 гг. авангардисты стали массово изгоняться из государственных органах управляющих искусством и надзирающим за ним. Причём падение авангардистов могло и должно было случиться раньше, и объясняется не только эстетическими предпочтениями большевистский вождей. Столь долгое пребывание во главе государственных органов можно объяснить ситуационными причинами – их просто было нечем заменить на высоких постах. Деятели классического, реалистического искусства в большинстве своём не разделяли политику большевиков в сфере искусства, и не верили в их военный успех в гражданском конфликте 1917 – 1922 гг.<sup>172</sup>, в душе поддерживая противостоящие им силы, поэтому работа в советских культурных органах для них была нежелательна. Советский чиновничий аппарат был малочисленным, слабо организованным, а основные силы способных коммунистов были заняты организацией военного дела. Поэтому партийно-идеологический контроль над авангардистами был достаточно слаб. Конечно, с наступлением мира ситуация не могла не измениться<sup>173</sup>.

В те годы в среде партийных деятелей всерьёз обсуждался вопрос о ликвидации футуризма. Известно, что такие разговоры шли в марте 1919 года в Моссовете<sup>174</sup>, а в Петрограде Г. Зиновьев в конце 1919 года на словах грозился «положить конец» футуризму<sup>175</sup>. И уже в те годы это звучало угрожающе: к тому времени было понятно, что если большевики начинали с кем-то всерьёз бороться, то дело кончалось разгромом и роспуском

---

<sup>172</sup> Аболина Р. Советское искусство периода гражданской войны и первых лет строительства социализма. М., 1962., С. 67;

<sup>173</sup> Карпов Г. О советской культуре и культурной революции в СССР, М., 1954, С. 47-53

<sup>174</sup> Наков А. Русский авангард. М., 1991. С. 167.

<sup>175</sup> Зиновьев Г. Сочинения. Т. 5, 1923-1929, С 34.

организаций, а также арестами и высылками или расстрелами из участников – так было с анархистами в 1918 году и эсерами в 1921-1922 годах. Однако ни гонений, ни преследований не последовало. От футуристов просто отмахивались как от назойливой мухи. На деле это была борьба не с футуризмом, а с «государственным» статусом футуризма.

Однако же, 1920-е годы футуристы как в художественном, так и литературном искусстве продолжали оставаться авторитетнейшим течением. В Москве и Петрограде и в провинции интересующая искусством публика знакомилась с авангардным творчеством на многочисленных выставках, диспутах, поэтических вечерах и иные мероприятиях с участием левых деятелей, на их позиции в пантеоне советского искусства власть до определённого срока не посягала. Однако с начала двадцатых наметилось некоторое довольно существенное снижение активности авангардистов. Несомненно, это было связано с эмиграцией совсем или на продолжительный срок некоторых левых за рубеж, недовольных новыми порядками уже в послереволюционные годы. Эмигрантами стали Н. Обухов, И. Северянин, Р. Яacobсон, Д. Бурлюк, И. Пуни, К. Богуславская, В. Кандинский, А. Лурье, А. Кусиков, М. Мене-Кац, В. Бобрицкий, Б. Цибис, А. Мильман, А. Грищенко, И. Зданевич, М. Шагал, С. Вермель, Л. Скляр, Н. Певзнер, Н. Габо, В. Бубнова, Л. Голубев-Багрянородный, В. Стрежецкий, Е. Кобро. Пытались эмигрировать К. Зданевич и И. Терентьев, но не смогли осуществить своё намерение лишь из-за отсутствия денег<sup>176</sup>. Можно возразить этому тезису, указав, что одновременно в это же время в строй авангардистов влилось много новых лиц, их число гораздо превышало понесённые потери ввиду эмиграции. Однако неоспоримо, что авторитет, опыт и творческий уровень эмигрантов был на порядок выше вновь прибывших левых художников.<sup>177</sup> Также стоит упомянуть, что летом 1922 года умирает Велимир Хлебников –

---

<sup>176</sup> Галин С. Исторический опыт культурного строительства в первые годы советской власти (1917-1925 гг.). М., 1990., С. 55-58

<sup>177</sup> Галин С. То же соч., С. 60-61



человек, стоящий у истоков русского авангарда, его символ и знамя. Он, почитаемый абсолютно всеми футуристами-авангардистами, безусловно, оказывал спланированное влияние на авангардистскую среду. С его смертью на роль идола претендовал В. Маяковский, однако его личность не была столь непогрешима в глазах единомышленников и вызывала множество кривотолков.<sup>178</sup>

Маяковский решает, что необходимо сплотить разбросанных по стране футуристов вокруг нового мощного объединения, позиционирующего себя единственным настоящим представителем пролетарского искусства. И в конце 1922 года оно было создано, получив в духе времени громкое аббревиатурное обозначение – ЛЕФ (Левый фронт искусств). Ядро объединения составили как литераторы, так и теоретики левого искусства, сделавшие имя ещё в дореволюционные годы, такие как Н. Асеев, О. Брик, С. Третьяков, А. Кручёных, В. Каменский, В. Шкловский, художники А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин. Петроград в системе ЛЕФа был представлен в основном коммунистами-футуристами в главе с Б. Кушнером (о них шла речь в предыдущей главе)<sup>179</sup>. Большинство ЛЕФовцев считали создание единой организации принципиально новым этапом в развитии футуризма. По их убеждению футуризм на данном историческом этапе представлял уже не просто художественную школу, а общественное движение. Футуристические требования революции художественной формы мыслились не как смена одной литературной системы другой, а как часть общественной борьбы футуристов.<sup>180</sup> Наиболее рьяные приверженцы футуризма прямо соотносили его с марксизмом. «Футуризм (революционное искусство) так же, как и марксизм (революционная наука) предназначен по своей природе питать революцию», – утверждал Н. Горлов, один из левых

---

<sup>178</sup> Марков В. История русского футуризма, М., 2000, С. 187.

<sup>179</sup> Северюхин Д., Лейкинд О.. Золотой век художественных объединений в России и СССР. (1920-1932): Справочник по русскому искусству. СПб, 1992. С. 172.

<sup>180</sup> ЛЕФ, 1923, №1, С. 1

теоретиков.<sup>181</sup> В целом ЛЕФовская программа в начале существования объединения мало отличалась от программных положений футуристов, выработанных в первые послереволюционные годы: провозглашалась ориентация на производственное искусство, отказ от позиционирования произведения искусства как товара, и как следствие, ориентацию на вкусы широких масс («пощёчина общественному вкусу»), полагая, что истинно правильный свой (пролетарский) вкус нужно кропотливо прививать публике - ЛЕФовцы не собирались отказываться от исконных футуристических идей<sup>182</sup>.

Именно в лефовской среде родился и другой, гораздо более распространенный термин – «социальный заказ», вскоре взятый на вооружение многими критиками и литературоведами 1920-х. Это понятие было нарочито противопоставлено «идеалистическому» представлению о свободной воле художника. (Мы не жрецы-творцы, а мастера-исполнители социального заказа). Разумеется, ЛЕФовцы, «работники левого революционного искусства», собирались выполнять «социальный заказ» пролетариата<sup>183</sup>.

ЛЕФовцы призывали похоронить сюжет и заменить его «монтажом фактов». Героями литературного произведения должны были стать реальные люди, а не вымышленные автором образы. ЛЕФ считал, что такие жанры, как роман, повесть, рассказ, безнадежно устарели и не могут быть использованы в деле строительства новой социалистической культуры. На смену им должны прийти очерк, газетный фельетон, «человеческий документ». Вообще слово «литература» в теории «литературы факта» существует чисто условно, на самом деле большинство лефовских теоретиков предлагали заменить литературу журналистикой.<sup>184</sup> Разумеется, эти положения уже слабо

---

<sup>181</sup> Там же, С. 8.

<sup>182</sup> Гройс Б. Указ. Соч. С. 32.

<sup>183</sup> Гройс Б. Указ. Соч. С.33-34

<sup>184</sup> Чужак Н.Ф. Под знаменем жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12.

ассоциировали с доктриной футуризма в искомом понимании. Намечалась трансформация в самой идеологии вчерашних футуристов в то художественное течение, что в конце десятилетия получит наименование «соцреализм».

ЛЕФ был общероссийским объединением, его члены проживали в разных городах страны, от Петрограда до Владивостока. Все они базировались вокруг журнала ЛЕФ – печатного органа объединения. Его первый номер вышел в марте 1923 года, в состав редколлегии вошли Н. Асеев, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский (ответственный редактор), С. Третьяков, Чужак – все представители футуризма, большинство бывшие сотрудники петроградской газеты «Искусство коммуны». В номерах печатались в основном литературные произведения участников объединения (в основном поэзия), программные статьи, а также очень субъективно оцениваемая (с упором на свои позиции) хроника культурной жизни страны. Все обложки журнала выполнены А. Родченко в соответствии с ЛЕФовскими представлениями об оформлении книг. Фотомонтаж, индустриальные снимки – все это как бы предупреждало читателя о «производственном» уклоне ЛЕФовского искусства.

«ЛЕФ» просуществовал недолго. Последний, седьмой, номер вышел в январе 1925. Будучи задуман как периодическое издание, «ЛЕФ» уже с 1924 выходил крайне нерегулярно. Официальная причина закрытия журнала – его нерентабельность. Действительно, тираж падал с каждым номером, в условиях хозрасчёта НЭПа воспитывать массы непонятным им авангардизмом было утопической идеей<sup>185</sup>.

Однако журнал «умер» не навсегда. В 1927 появляется «Новый ЛЕФ» ежемесячно выходит в течение двух лет. Если «ЛЕФ» – «толстый» журнал, то «Новый ЛЕФ» по виду напоминает еженедельник (48 страниц).

---

<sup>185</sup> Северюхин Д., Лейкинд О.. Золотой век художественных объединений в России и СССР. (1820-1932): Справочник по русскому искусству. СПб, 1992. С. 152.

Ответственный редактор, по-прежнему, Маяковский. Состав редакционной коллегии значительно расширился и пополнился такими именами, как С. Кирсанов, А. Лавинский, Пастернак, Родченко, В. Степанова, Шкловский, Эйзенштейн. В то же время круг авторов значительно сократился, практически ими были только члены редколлегии<sup>186</sup>.

Когда в августе 1928 порывает с ЛЕФом и «Новым ЛЕФом» Маяковский, вместе с ним покидают журнал Асеев, Брик, Кирсанов, Родченко, «...мелкие литературные группировки изжили себя...»<sup>187</sup>, – так объяснил свой поступок сам В. Маяковский. Несколько месяцев журнал еще выходит под редакцией С. Третьякова, молодого футуриста, одного из последних энтузиастов левого направления в литературе, но хиреет и умирает – уже навсегда<sup>188</sup>.

История ЛЕФ как журнала и художественной группы очень характерна для всей всего авангардистского сообщества 1920-х годов. Объединительные настроения были нивелированы условиями жизни и порядками в новой Советской России, реформировать левые течения, как видно из ЛЕФовского опыта, не удавалось. Помимо этого авангардизм директивно, настойчивее с каждым годом вытеснялся со страниц книг, толстых журналов, выставочных залов. Это обстоятельство заставляло левых менять свою творческую ориентацию, приводить её в соответствие со вкусами власть имущих и широких масс. В течение 1920-х годов от приверженности авангарду последовательно отказываются мастодонты данного течения, такие как В. Каменский, Н. Асеев (впоследствии активнейший участник разгрома последних футуристов), кто-то, как А. Кручёных, вообще вынуждены были отказаться от литературной деятельности<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Северюхин Д., Лейкинд О.. Золотой век художественных объединений в России и СССР. (1820-1932): Справочник по русскому искусству. СПб, 1992. С. 156

<sup>187</sup> В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. , С. 125. М., 1979

<sup>188</sup> Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. (1914-1933). М., 1990.,С. 267

<sup>189</sup> Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине, 1917–1932. М., 1998., С. 208

К концу 1920х годов, усилиями власть имущих, авангардизм становится маргинальным течением в Советском искусстве. В литературе он становится уделом фанатиков-одиночек, последних энтузиастов (однако причислить их к футуристам по формальному признаку не представляется возможным, т.к. из самой доктрины футуризма непременно работа в объединении, коллективизм в творчестве)<sup>190</sup>. Однако в Ленинграде один творческий союз существовал поразительно долго (до начала 1932 года), когда как другие объединения прекратили существования ещё в середине 1920х годов. Его история очень примечательная, творческое наследие богато и многогранно, а судьбы участников глубоко трагичны.

---

<sup>190</sup> Аймермахер К. Указ соч. С. 198

## *2.1. Ленинградский авангард 1920-х годов.*

В третьем десятилетии двадцатого века литературная жизнь Петрограда / Ленинграда разительно отличалась в сравнении с предыдущими годами. Годы голода и необустроенности, которые явились следствием Революции и Гражданской войны, сделали своё дело – население города сократилось с 2 400 тыс. в 1916 году до 740 тыс. в 1920<sup>191</sup>. Среди бежавших было немало литераторов, в том числе футуристов. В марте 1918 года столица РСФСР была перенесена из Петрограда в Москву, центр политической, и как следствие культурной, жизни переместился в Центральную Россию. Там же в массе своей предпочла обосноваться литературная элита Советской России. Петроград за несколько лет потерял статус самого насыщенного творческой интеллигенцией города и стал если не провинцией в этом смысле, то совершенно точно существенно уступающим Москве.<sup>192</sup> В Петроград знаменитые поэты-авангардисты и теоретики авангарда предпочитали приезжать на диспуты, митинги, поэтические чтения и прочие мероприятия, однако в качестве постоянного места жительства он был уже не столь привлекателен, как в прежние времена.

Итак, к началу в Петрограде 1920х годов не осталось ни одного сколько-либо маститого футуриста дореволюционной эпохи. Зато в городе проживало немало ярких лиц «второго эшелона» футуристического круга, которые хранили традиции и творческий дух золотых лет русского футуризма. Одним из таких старожилов был Константин Олимпов, он же Константин Константинович Фофанов. Этот человек когда-то входил в свиту «короля поэтов» Игоря Северянина вместе с молодыми В. Шершеневичем, Р. Ивневым, И. Игнатьевым<sup>193</sup>. Но и там он был скорее на вторых ролях, скажем в эпоху «Бродячей собаки» он прославился отнюдь не своими поэтическими

---

<sup>191</sup> Санкт-Петербург. 1703-2003: Юбилейный статистический сборник. СПб: Лениздат, 2003, С.14.

<sup>192</sup> Турчин В. По лабиринтам авангарда. М., 1993., С. 53

<sup>193</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М., 1991., С 35.

дарованиями, а в основном тем, что появлялся на эстраде с чучелом кошки или с плёткой.<sup>194</sup> Жизнь его была нелепой и эксцентричной, как у многих литературных неудачников того поколения. В своё время он окончил Архангелогородский институт, и по свидетельствам современников хорошо разбирался в предмете – но предпочёл научной карьере судьбу нищего стихотворца. С Северяниным и эгофутуристами он поссорился ещё в 1912 году. Перед революцией выпускал стихи за свой счёт брошюрками и афишами, подписанными «Великий Мировой Поэт Константин Олимпов. Адрес: Окно Европы, Олимповская улица., д.29. кв. 12. Чаще всего «Великий Мировой Поэт» был сам героем своих же сочинений. Революцию он встретил с восхищением, по собственным словам хотел даже организовать собственную «партию Олимпистов как блок поэзии футуризма с коммунизмом»<sup>195</sup>. Осенью 1917 года олимпист Олимпов оказался во главе трёх избирательных комиссий в Учредительное собрание, весной 1918 года ездил с продотрядом в Саратовскую губернию, потом служил в Красной армии. Всё это время Константин Константинович еженедельно посылал в Кремль письма с «указаниями», обычно рифмованными, и полагал, что Ленин эти указания выполняет, что именно благодаря его письмам Красная армия победила в Гражданской войне, а потом был введён нэп. В 1922 году с молодыми последователями своего культа (они называли своё сообщество Академией Эго-поэзии всемирного Олимпизма) издали стихотворный текст Олимпова:

*«Достойны ль вниманья, достойны ль сочувствий  
Звезда и планета, созвездья, вселенство,  
Когда я, Олимпов, гордыня искусства,*

---

<sup>194</sup> Лившиц Б. Указ. Соч., С. 48

<sup>195</sup> А. Л. Дмитриенко Из истории эгофутуризма: Материалы к литературной биографии Константина Олимпова // Минувшие: Исторический альманах. Вып. 22. СПб., 1997. С. 212.

*Себя прославляю, своё совершенство?!»<sup>196</sup>*

Листовка эта была разослана по редакциям журналов, а также Ленину, Троцкому, Луначарскому, Зиновьеву и Каменеву с требованием высказаться о стихах: «Ваше молчание сочту за слабость мысли перед моим величием». Все вышеуказанные вожди партии никак не отреагировали, в том числе и любивший заниматься литературной критикой Троцкий; только болезненно-мнительный Зиновьев отреагировал, наложив резолюцию: «Выяснить, кто такой Олимпов и не сумасшедший ли он?» Олимпов был отправлен на психиатрическую экспертизу, которая, однако, признала его нормальным, не считая «переразвития некоторых умственных способностей, в частности – памяти»<sup>197</sup>. Его предали суду за печатание листовки в обход цензуры, но выяснилось, что цензурное разрешение было, и только типография по забывчивости не поставила нужный штамп, и в результате «родитель мироздания» был оправдан.

После это Олимпов практически не печатался. Тяжёлая жизнь вынудила Олимпова порвать с богемной праздностью идти работать, причём на самые тяжёлые работы: разнорабочим, на свалку, на кишечный завод при бойне. Однако это не спасло его от репрессий. 19 сентября 1930 года Олимпов-Фофанов был арестован по делу «антисоветской группировки среди части богемствующих писателей города Ленинграда». В начале 1931 года был осуждён на три года, а в феврале 1931 года и мера наказания была обозначена как «10 лет исправительно-трудовых лагерей с конфискацией имущества»<sup>198</sup>. Такая мера даже к качеству наказания по 58 статье была свехсурова по меркам начала 1930-х годов. О дальнейшей судьбе Олимпова известно мало. Только лишь то, что 17 августа 1938 года он был освобождён,

---

<sup>196</sup> Олимпов К. Анафема Родителя Мироздания: (Проститутам и проституткам). Пг., 1922 [Листовка]

<sup>197</sup> Из истории эгофутуризма. С 233

<sup>198</sup> Портнов Г. Дюжина забытых. С. 184



а скончался в Омске 17 января 1940 года в полной нищете и забвении. Реабилитирован был в 1989 году<sup>199</sup>.

Другим колоритным представителем ленинградского футуризм являлся Александр Туфанов. Он, родившийся в 1877 году, успевший поучиться в пяти учебных заведениях и закончить курс лишь в Учительском институте, поучаствовать в революции 1905 – 1907 годов, посидеть за это в тюрьме, поработать редактором и рецензентом, пришёл к футуризму только в 1917 году, когда ему исполнилось 40 лет. Октябрьскую революцию категорически не принял и в начале 1918 года бежал в Архангельск, в центр северной интервенции Антанты. Здесь он знакомится с работами формалистов и начинает писать стихи в духе зауми – одной из стилистических разновидностей футуризма<sup>200</sup>.

В сущности, Туфанов был типичным русским чудаком-самоучкой. Революция открыла перед ними, и перед такими как он невероятные возможности. Он не страдал заниженной самооценкой, считал себя ровней и приемником Хлебникова, титуловался Председателем Земного Шара Зауми<sup>201</sup>.

В марте 1925 года создал собственную литературную школу – орден заумников DSO.<sup>202</sup> Он объединил едва ли не всех разрозненных футуристов Ленинграда. Его историческая ценность для русской заключалась в том, что он стал своеобразным мостом поколений, соединившим дореволюционных мастеров отмирающей уже зауми и молодых поэтов-авангардистов, которым суждено, будет стать последними представителями данного течения в русской литературе. Ошибочно считать, что орден состоял исключительно из карикатурных персонажей наподобие Туфанова или Олимпова. В

---

<sup>199</sup> Портнов Г. Указ соч. С. 186

<sup>200</sup> Крусанов А. А. В. Туфанов - архангельский период (1918 - 1919 гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. №30 (2). С. 92-95.

<sup>201</sup> Шубинский В. Жизнь человека на ветру. М. 2015, С .137-139.

<sup>202</sup> Марков В. История русского футуризма, М. 2000, С 145 (146)

организацию входил, например, Игорь Терентьев – человек очень в авторитетный в кругах левых деятелей искусства. Он был довольно близким другом Алексей Кручёных, главного заумника футуризма, создавший с ним и братьями Зданевичами в 1916 году в Тифлисе группу «41°». Причём Кручёных считал Терентьева настоящим футуристом, а Маяковского не вполне.<sup>203</sup> После переезда в Петроград в 1923 году Терентьев увлёкся театром, потеснившим литературу. В первую очередь Терентьев именно как режиссёр оставил след в отечественной культуре. Начиная с января 1926 года, он ставил авангардные спектакли в театре Дома печати, успех его спектаклей был немалым. Вершиной режиссёрской карьеры Терентьева стала скандальная гоголевского «Ревизора» (1927 год), вскоре после которой он переехал работать в Москву.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Марков В. История русского футуризма, М. 2000, С 156.

<sup>204</sup> Наков А. Русский авангард. М., 1991. С. 231.

## 2.2 ОБЭРИУ

Самое последнее ленинградское сообщество авангардистов появилось в конце 1926 года – начале 1927 на руинах «Ордена заумников DSO», который в то время фактически распался. Его ядро составили совсем молодые люди, писатели и поэты Даниил Хармс, Александр Введенский (ученик И. Терентьева) , Николай Заболоцкий, первоначально непродолжительное группа называлась «Левый фланг» (по аналогии с ЛЕФ), после «Академия левых классиков», и, наконец, ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) – под таким названием она вошла в историю литературы. Бросается в глаза крайне необычность появления подобного объединения в своё время: во-первых участники группы, как уже указывалось, были крайне молоды (Хармсу – 20 лет, Введенскому – 21 год, Заболоцкому – 23 года, Игорю Бахтереву – вообще 18) и физически не могли застать в сколь-либо сознательном возрасте моду на футуризм и авангардистскую литературу, уже практически отжившую к середине 1920-х годов; во-вторых было решено организовать сообщество, которое по всем признакам очень напоминало дореволюционные группировки футуристов, планировалось написание программных манифестов, упор делался на публичные выступления, агитацию за своё видение творчества<sup>205</sup>. Во второй половине 1920-х годов такой подход к творческому процессу считался уже чрезмерно эксцентричным и был уже небезопасен для участников группы, однако вряд ли они это осознавали.

Друзья и единомышленники Даниил Хармс и Александр Введенский, несмотря на юный возраст, могли считаться на тот момент уже профессиональными литераторами, в 1926 году оба были приняты во Всероссийский союз поэтов в качестве полноправных членов<sup>206</sup>. Членство в этой организации, у истоков Ленинградского отделения которой стоял А.

---

<sup>205</sup> Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция // Театр, № 11, 1991.

<sup>206</sup> ЦГАЛИ, Ф.678, Оп. 1, Д. 58, С.1

Блок, служило в те годы позволяло организовывать вполне официальные литературные мероприятия в городских публичных пространствах. Однако футуристов-заумников в те годы уже не жаловали. Издавать их произведения редактора сборников, в которые стучались молодые авангардисты, совершенно не планировали, в те годы футуризм стремительно вытеснялся из советской литературы. Если не считать Константина Вагинова, во многом формально входившего в ОБЭРИУ, и Николая Заболоцкого, после ухода из объединения ставшего популярнейшим официальным советским поэтом, поэтам-обэриутам удалось напечатать суммарно 2-3 «взрослых» произведения<sup>207</sup>. Характерна история напечатанного в 1927 году в одном из малотиражных сборников Ленинградского отделения Союза поэтов «Стиха Петра Яшкина» авторства Д. Хармса. Первоначально стихотворение имело название «Стих Петра Яшкина-Коммуниста», однако слово «Коммуниста» по цензурным соображениям пришлось вычеркнуть. Цензура сочла неуместным, чтобы коммунист произносил заумный текст. Так и не увидел свет коллективный обэриутовский сборник «Ванна Архимеда», подготовленный в 1929 году. Помешали издательские барьеры, до цензуры сборник собственно и не дошёл. Произведения обэриутов, очевидно, просто не доходили до собственно цензурных инстанций, застряв на уровне редакторского отбора и самоцензуры авторов, далёких от мечтаний – от мысли о самой возможности публикации своих произведений на страницах подсоветской печати. После неудачи с выпуском сборника обэриуты просто не подавали свои произведения к публикации, соответственно они не доходили и до цензурных органов.<sup>208</sup> С 1929 года заканчиваются игры с «попутчиками», к категории которой уже в полной мере власти относили и авангардистов, начиналась эра полного единомыслия в литературе. В этом же году в Москве окончательно отмирает долго агонизирующий ЛЕФ: В. Маяковский уходит в откровенный официоз, вскоре вступает в РАПП (Российская ассоциация

---

<sup>207</sup> Блюм А. Советская цензура в эпоху тотального террора (1929 - 1953), СПб, 2000, С 45

<sup>208</sup> Блюм А. Указ. Соч., С. 51

пролетарских писателей) – организацию ставшей предтечей Союза писателей СССР; а поэты-авангардисты лишаются собственной организации. Во всей огромной стране скромное, известное лишь узкому кругу ОБЭРИУ становится, ни много ни мало, единственной и последней творческой группой футуристов, ещё 8-10 лет назад едва ли не ведущего направления в искусстве Советской России.<sup>209</sup>

Однако, несмотря на помехи с публикациями и не сулящим радужного творческого будущего положением в творческой среде, пытались другими способами найти своего читателя, популяризировать свои воззрения на искусство. Решено было использовать оружие футуристов ещё времён «Бродячей собаки» - эпатажные публичные поэтические выступления, сопровождаемые ярким театрализованным действием и чтением программных деклараций с последующей дискуссией.<sup>210</sup> Однако организовать такое мероприятие в конце 1920-х годов представлялось едва ли возможным. Но совершенно неожиданно у молодых футуристов появился влиятельный покровитель. Им был Николай Павлович Баскаков – директор ленинградского Дома печати, помещающегося в Шуваловском дворце на Фонтанке, редкий партийный коммунист, чрезвычайно интересовавшийся авангардным искусством. Несмотря на дореволюционный партийный стаж и биографию революционера-подпольщика Баскаков в 1927 году откровенно игнорировал генеральную линию партии в доверенной ему области управления, Дом печати в конце 1920-х годов превратился в своеобразный штаб отвергаемого и игнорируемого всеми государственными организациями авангарда, его культурным центром<sup>211</sup>. Например, здесь нашёл пристанище уже упоминаемый в работе Игорь Терентьев. В 1927 году в небольшом театре при Доме печати (200 мест) он ставит самую свою знаменитую постановку – гоголевского «Ревизора» в заумной интерпретации. В спектакле Терентьева

---

<sup>209</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда СПб, 1995., С 175-177

<sup>210</sup> Друскин Я.С. Дневники СПб.:, 1999., С. 46

<sup>211</sup> Серж В. От революции к тоталитаризму. С 153.

происходило всё, что угодно. Персонажи ползали, вертелись, двигались на четвереньках, разговаривали на разных языках, в том числе на заумном, запевали оперные арии, насвистывали модные мотивы. Спектакль сопровождался всевозможными шумами, криками, хлюпаньем. Постановка Терентьевым «Ревизора» вызвала сильнейшую лавину бранных рецензий, в результате театр лишился финансирования и фактически прекратил свою деятельность<sup>212</sup>. Также в Доме Печати располагались мастерские Школы аналитического искусства Павла Филонова, чьи ученики активно принимали участие в оформлении сцены и помещений театра для постановки «Ревизора»<sup>213</sup>.

Таким образом, союз Баскакова и молодых поэтов-авангардистов не выглядел случайностью. Баскаков предложил Хармсу в конце 1927 года организовать в подведомственном ему учреждении поэтический вечер, при этом поставив одно условие – объединение должно изменить своё название. В тот период Хармс и сотоварищи называли себя «Академией левых классиков». Баскаков пояснил, что слово «левое» приобрело определённую политическую окраску. Будучи троцкистом, он хорошо знал, о чём говорил: слово «левое» ассоциировалось в печати уже почти исключительно с так называемой «левой оппозицией» в ВКП (б). Призывая изменить название группы, Баскаков оберегал не только себя – он защищал молодых поэтов от неизбежных политических нападков. «Направленность в искусстве следует определять словами собственного лексикона» - заметил Баскаков<sup>214</sup>. Вскоре родилось название, под которым последние футуристы вошли в историю – ОБЭРИУ (Объединение реального искусства)<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Петров Л. Старорежимный фарс // Ленинградская правда, 1927, №64, С 4

<sup>213</sup> Филонов П. Дневники, СПб. 2001. С 15 - 18.

<sup>214</sup> Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984, С. 87

<sup>215</sup> Бахтерев И Указ. Соч. С. 90

Вскоре, в небольшой брошюрке, в которой печатались анонсы мероприятий Дома печати, появился манифест ОБЭРИУ – на мой взгляд, знаковый документ, хорошо отображающий положение дел в искусстве. Ценность его в том, члены группы излагают не только свои художественно-эстетические принципы своего объединения, но и декларируют общие для всех левых художников претензии к эпохе, отмеченной отчётливым наступлением соцреалистического диктата, и питающего его «всесоюзно-мещанского» вкуса. В манифесте говорится, например: «Нам непонятно, почему школа Филонова вытеснена из Академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в СССР, почему так нелепо освистан "Ревизор" Терентьева»<sup>216</sup>. Футуристы заявляли о своей общественной значимости и актуальности собственного творческого метода, из логики их представлений об искусстве явственно вытекала критика соцреализма, они утверждали себя единственным «реальным» искусством, что было несомненной дерзостью<sup>217</sup>.

Публикация манифеста вызвала определённый резонанс в общественной жизни Ленинграда. Появление резко критических, по отношению к официальному искусству, манифестов в конце 1920-х годов считались из ряда вон выходящим событием. Уже через пару дней в ответ на манифест вышла статья, обличающая новую группу. В ней Хармс и сотоварищи были обозначены как «мельчающие запоздалые эпигоны Хлебникова», которые «всё ещё мечтают и заумной диктатуре в поэзии». Также едко высмеивалась «общественная актуальность», которая, как полагал автор статьи, несовместима с «абстрактностью их произведений»<sup>218</sup>.

Несомненно, появление на страницах печати дискуссии вокруг нового, столь нетипичного литературного объединения вызвало интерес к нему со

---

<sup>216</sup> ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928. №2. С 11-12

<sup>217</sup> Там же. С. 12-13

<sup>218</sup> Толмачёв, Д. Дадаисты в Ленинграде. // Жизнь искусства. 1928. № 44. С 10.

стороны ленинградцев. Этим фактом был гарантирован успех вечера «Три левых часа», который прошёл в Доме печати 24 января 1928 года<sup>219</sup>. Мероприятие состояло из трёх частей: поэтической, театральной и кинематографической. В первой свои стихи, облачившись в экстравагантные наряды, читали Хармс, Заболоцкий, Введенский, Вагинов и Бахтерев. Хармс возвышался на шкафу, задействованном в постановке терентьевского «Ревизора»<sup>220</sup>. Во второй части демонстрировалась авангардистская пьеса Хармса «Елизавета Бам», которая по мнению некоторых исследователей искусства свалась образцом театра абсурда, ещё за двадцать лет до его появления<sup>221</sup>. В третьей части кинематографисты Минц и Разумовский, близкие к ОБЭРИУ, демонстрировали свой фильм антивоенного содержания «Мясорубка»<sup>222</sup>. В итоге три часа вылились в пять, но и после этого публика не захотела расходиться, началось обсуждение. Футуристов и безудержно ругали, и отчаянно превозносили. Вечер закончился в шесть утра<sup>223</sup>. Это был несомненный успех молодых футуристов, несколько скандальный, но настоящий. Их опыты, известные вчера только общему кругу, стали данностью ленинградской культурной жизни.

---

<sup>219</sup> Шубинский В. Жизнь человека на ветру. М. 2015. С 216

<sup>220</sup> Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком, С. 90.

<sup>221</sup> Жаккар. Ж-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. М, 1995, С 179.

<sup>222</sup> Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком, С. 92.

<sup>223</sup> Там же. С 97.



### *2.3. Дело детского отдела Госиздата. Разгром ОБЭРИУ.*

В дальнейшем, после «Трёх левых часов» крупных выступлений ОБЭРИУ более не происходило, двери издательств для них по-прежнему были плотно закрыты. К тому же тучи над обэриутами сгущались тучи. Порядки в СССР с каждым годом становились всё жёстче и суровее, места футуристам-провокаторам в системе официального советского искусства уже не находилось – 30-го марта 1929 года главные обэриуты Хармс и Введенский были исключены из Союза поэтов. Это лишало их административного ресурса для организации мероприятий. Примерно в это же время из него под разными предложениями исключаются практически все состоящие в нём авангардисты, а из московского отделения Союза, например, был изгнан О. Мандельштам. Исследователь А. Устинов считает, что была целенаправленная «чистка» Союза от левого его крыла<sup>224</sup>. У этому моменту из ОБЭРИУ уже ушёл Заболоцкий, отошедший от авангардной поэзии. Объединение, истерзанное отсутствием публикаций и возможностью публично выступать медленно умирало. Нужен был лишь толчок извне, чтобы положить конец существованию группы. И этот толчок последовал.

1-го апреля 1930 года обэриутов пригласили выступить в общежитии ЛГУ на Мытнинской набережной. В вечере приняли участие Хармс и два молодых участника группы - Б. Левин и Ю. Владимиров. Был приглашён и фокусник Пастухов. Аудитория приняла поэтов очень недоброжелательно, однако серьёзного скандала, как некоторых других выступлениях поэтов не последовало, когда дело доходило до драки<sup>225</sup>. Однако спустя восемь дней в ленинградском журнале «Смена» появилась статья «Реакционное жонглёрство», подписанная «Л. Нильвич». В статье содержалась не отнюдь разгромная критика художественных особенностей творчества поэтов

---

<sup>224</sup> Устинов А. 1929 год в жизни Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2002. №58., С. 123-124.

<sup>225</sup> См: Бахтерев И. Горькие строки // «Сборище друзей, оставленных судьбою...». Т.2. М, 2000, С. 581

ОБЭРИУ, как это было до этого момента, в этот раз обвинения были политическими: «Обэриуты далеки от строительства. Они ненавидят борьбу, которую ведёт пролетариат. Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглёрство - это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага...»<sup>226</sup>. Такие обвинения на страницах печати в 1930 году звучали весьма угрожающе. Статья Нильвича сыграла роль спускового крючка. За ней последовали «проработочные» публикации: статья Н. Слепнёва «На переломе» в первом номере журнала «Ленинград» заметка П. Фисунова в «Студенческом меридиане» за 1 мая. В этих статьях искажённо-пристрастно пересказываются обэриутовские тексты<sup>227</sup>.

После столь агрессивных выпадов обэриуты не рисковали участвовать в публичных мероприятиях, ограничиваясь лишь собраниями в узком кругу<sup>228</sup>.

Однако дело этим не ограничилось. Надо сказать, что после исключения из Союза поэтов Хармс и Введенский не утратили статус профессиональных литераторов. Они работали в сфере детской литературы (практически все прижизненные публикации это произведения для детей), с 1928 года были постоянными авторами журналов «Еж» и «Чиж», относящихся к детскому сектору Госиздата, в которых помимо них также регулярно публиковались другие обэриуты (Бехтерев, Заболоцкий). И в этом нет ничего удивительного. Существование левого искусства в раннесоветскую эпоху оправдывалось, в числе прочего, оправдывалось возможностью его использования в прикладной области, что обеспечивало работой оставшихся не у дел в конце 1920-х авангардных писателей и

---

<sup>226</sup> Нильвич Л. Реакционное жонглёрство. Об одной вылазке литературных хулиганов // Смена, 1930, № 81, С.4.

<sup>227</sup> Слепнёв М. На переломе // Ленинград, 1930, №1, С.2; Финунов П. <без названия> // Студенческий меридиан, 1930, №16, С. 3

<sup>228</sup> Бахтерев И. Горькие строки // «Сборище друзей, оставленных судьбою...». Т.2. М, 2000, С. 592

художников. Очевидно, что левым поэтам, в чьих стихах такое место занимала эксцентричная игра, логично было бы попытаться себя в этой области. Для обэриутов эта деятельность, помимо прочего, была единственным средством заработка.

Тем временем, в начале конце 1920-х годов детская литература подверглась серьёзному прессу со стороны власть имущих. 28 июля 1928 года ЦК ВКП (б) было принято постановление « О мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати», где констатировалось «неудовлетворительность освещения и прямой обход социальной темы»<sup>229</sup>. Началась компания против «игровой поэзии» в детской литературе. Вскоре было опубликовано открытое письмо А. Б. Халатова «Книгу детям пролетарской страны», где он требовал обратить внимание на «выпавший из поля зрения важнейший участок идеологического фронта, каким является детская литература»<sup>230</sup>

В стране началась кампания гонений на детских писателей, она не могла не коснуться детского отдела ленинградского Госиздата, где трудились обэриуты под покровительством С. Маршака. Вышла обличительная статья Б. Шатилова «Ёж»<sup>231</sup>, где в духе времени была выведена вредная группа ленинградских писателей, работающая в журнале, которая потрафляет мещанским вкусам. Среди участников этой группы были названы именно Хармс и Введенский. Именно им автор советовал прислушаться к «новым маршевым ритмам».

Кампания по идеализации детской литературы вполне закономерно совпала с ликвидацией ОБЭРИУ как литературной группы, последовавшая после уже упоминаемых статей Л. Нильвича и Н. Слепнёва. Покончено с

---

<sup>229</sup> Постановление ЦК ВКП(б) о мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати / КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1970) Том 4 (1927-1931), Издание 8 доп. и испр., М., 1974., С. 95

<sup>230</sup> Халатов А. Книгу детям пролетарской страны // Литературная газета, 1929, №4, С. 1-2

<sup>231</sup> Шатилов Б. Ёж // Октябрь, 1929, №12, С. 9-11

обэриутами было после речи Н. Асеева, прочитанной 16 декабря 1931 года на устроенной в ЛО ВССП поэтической дискуссии, где рассуждения о творческом методе Заболоцкого, Хармса, Введенского свелась к тезису, что «поэтическая практика» этой группы далека «от проблем соцстроительства»<sup>232</sup>

Через дев недели 29 декабря 1931 года были арестованы Д. Хармс, А. Введенский, И. Бахтерев и уже упоминавшийся бывший глава «Ордена заумников DSO», никакого отношения к детской литературе и не имевший<sup>233</sup>. Суть обвинений, предъявленных арестованным, сводилась к двум пунктам: во-первых «группа пользовалась формой " заумного " творчества, чтобы в "заумной ", т. е. зашифрованной специальными приёмами форме, понятной для людей своего круга ", защитить контрреволюционные политические установки и мистико-идеологические философские концепции; во-вторых, литературная деятельность области детской литературы трактовалась как вредительская, «подменяющие задачи социалистического строительства».<sup>234</sup> Состав преступления квалифицировалось следователями как широко известная 58 статья УК РСФСР. Следствие было закончено в чуть более чем за три месяца, и 23 марта 1932 года было вынесено постановление коллегии ОГПУ о высылке из Ленинграда Хармса и Введенского из Ленинграда на 3 года («минус 12»)<sup>235</sup>. В качестве города для отбытия наказания был выбран Курск, в котором поэты прожили до 12 октября 1933 года, после окончания половины срока высылки им было разрешено вернуться в Ленинград<sup>236</sup>.

---

<sup>232</sup> Асеев Н. Сегодняшний день советской поэзии // Красная новь, 1932, Кн. 2, С. 164

<sup>233</sup> Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела. / Вступ. статья, публикация и коммент. И. Мальского // Октябрь, № 11, 1992, С. 165

<sup>234</sup> Там же, С. 172

<sup>235</sup> Кобринский А. Основные даты жизни и творчества Даниила Хармса // Кобринский А. Даниил Хармс., М., 2009., С. 496

<sup>236</sup> Кобринский А. То же соч. С. 499

Конечно, такое наказание по столь серьёзному обвинению кажется мягким на контрасте с годами «Большого террора», но в 1932 году на дворе ещё стояла эпоха «вегетарианских времён», по выражению А. Ахматовой<sup>237</sup>.

После описанных событий ОБЭРИУ окончательно прекратило существование. Многие её бывшие участники, как, например, Игорь Бахтерев, единственный оставивший после себя полноценные воспоминания о деятельности группы, остались в литературе, войдя в литературный мейнстрим. Идейные лидеры объединения Хармс и Введенский после отбытия наказания были отрезаны от литературного процесса, их детские произведения перестали издаваться, не говоря о взрослых, которые и раньше не выходили в печать. Отдалённейшие литераторы до конца своих недолгих жизней (Хармс умер в 1942 году, Введенский - в 1941) вынуждены были писать «в стол», литераторами их никто не считал. Их наследие, чудом уцелевшие в годы Великой Отечественной Войны, нашло своих читателей только в конце 1980-х годов<sup>238</sup>.

Из всего вышеизложенного следует, что на рубеже 1920-1930-х государственная власть уже достаточно укрепив свои позиции в обществе, начала диктовать свои волю в искусстве, строго определяя единый творческий метод, тематику, идейную направленность произведений. Авангардистское течение ни в художественном, ни в идейном смысле не вписывалось в новые реалии, хотя и отчасти пыталось соответствовать им (красноречив пример ЛЕФа или опытов тех же обэриутов в детской литературе). Чтобы иметь возможность остаться в профессии авангардисты вынуждены были полностью менять свои взгляды на творчество, подчинять его соцреалистической эстетике, однако не каждый из них смогли это сделать или захотели. В рассматриваемую эпоху власть ещё готова была терпеть присутствие наличие маргинальных авангардистов-одиночек, но не хорошо

---

<sup>237</sup> Ахматова А. Собрание сочинений, Т. 2, 1991. М. , С. 47

<sup>238</sup> Шубинский В. Жизнь человека на ветру. М. 2015. С 278-291

организованных групп, оказывающих влияние на творческую жизнь страны. Пример ОБЭРИУ в этом смысле показателен: именно представители этого творческого объединения стали одними из первых в Советском Союзе репрессированными за «контрреволюционную деятельность» деятелями искусства не за оппозиционные настроения в отношении власти, а за художественно-эстетические различия с главенствующей в советском искусстве стилистикой.

### *Заключение.*

Пришедшие к власти в октябре 1917 года большевики оказались в изоляции со стороны большинства деятелей искусства. Новая власть в их поддержке, безусловно, нуждалась: напряжение в обществе росло, страна неуклонно двигалась к гражданской войне. В тех условиях как никогда значима позиция творческой интеллигенции, авторитет её представителей, агитационный ресурс может быть значительным пропагандистским оружием в условиях назревающего социального конфликта. Единственные, кто поддержали власть авангардисты, во многом по идейным причинам: авангардистов привлекала решительность большевиков в деле коренного переустройства социальной жизни, утопические мечты рисовали им образ идеального будущего, которые они декларировали в своих манифестах. Обладание государственной властью сулило открыть неограниченных масштабов простор для формирования новой художественной культуры и, тем самым, предоставить поле для экспериментов в области искусств. Участие в строительстве утопического мира и постоянная необходимость самим придумывать и формировать художественный облик этого мира были привлекательны. Для этой цели в условиях той эпохи большевики казались идеальными союзниками.

Большевики готовы были им эту власть предоставить. В итоге петроградские левые деятели искусства сформировались на базе Петроградского отдела ИЗО, созданного в феврале 1918 года. Футуризм становится значимым элементом официальной культуры молодого Советского государства.

Большевики относились к футуристам исключительно утилитарно. Им необходима была массовая наглядная агитация. Образованной партийной верхушки были чужды эстетические искания авангардистов, а широкие массы не понимали сложных посылов и задумок левых деятелей искусства. Выразительно это проявилось в отношении масс к оформлению революционных праздников (1 мая, 7 ноября). Непонимание идей и резкий тон высказываний самих футуристов вылились в первую антифутуристическую кампанию против них, прошедшую в 1919 году. Агитационно-пропагандистская работа, которую вели футуристы среди пролетариата с целью призыва идти в искусство, которое должно было стать массовым, так же не встретило понимания. Утвердить себя как истинно пролетарское искусство так же не было возможности, их сложные теоретически концепции решительно отвергались теоретиками Пролеткульта, отсылающим к классовому происхождению самих футуристов некоторые левые. Ко всем прочему, некоторые левые теоретики поддержали тезис о несовместимости искусства и политики (В. Шкловский) .

В контексте этого отстранение авангардистов от руководства искусством выглядел закономерно. Большевики понимали, что наиболее эффективен для агитационно-пропагандистских целей был не футуризм, а реалистическое, понятное массам искусство. В этой ситуации под предлогом реорганизации Наркомпроса левые были отстранены от руководства художественной жизнью страны в целом и Петрограда в частности.

К концу 1920-х годов ленинградский авангард хиреет, маргинализируется, становится уделом фанатиков-одиночек и объектом нападков со стороны властей за отсутствие идейности. На этом фоне появляется футуристическая группа ОБЭРИУ, которая привлекает к себе общественное внимание в масштабах Ленинграда своими публичными выступлениями диспутами. Власть, не готовая мириться с присутствием такого явления в созданной ей монолитно-централизованной и идейно определённой культурной среде, организует обличительную кампанию в



печати, направленную против обэриутов, которая, в конечном счёте, заканчивается арестом основных участников группы, обвинением их в контрреволюционной деятельности и высылкой из Ленинграда. Именно представители этого творческого объединения стали одними из первых в Советском Союзе репрессированными за «контрреволюционную деятельность» деятелями искусства не за оппозиционные настроения в отношении власти, а за художественно-эстетические различия с главенствующей в советском искусстве стилистикой. Одновременно это стало концом ленинградского и советского авангарда.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### Использованные источники

#### (1) Неопубликованные источники:

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб)

- 1) **Фонд Р-29** ОТДЕЛ ИМУЩЕСТВ РЕСПУБЛИКИ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ. ПЕТРОГРАД. 1917 – 1919 ГГ.
- 2) **Фонд Р-31** ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГУБЕРНСКИЙ ОТДЕЛ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗДАТЕЛЬСТВ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ, 1922-1927. ПЕТРОГРАД-ЛЕНИНГРАД.
- 3) **Фонд Р-47** ПЕТРОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА РСФСР КОМИССАРИАТА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР, 1918-1919. ПЕТРОГРАД.
- 4) **Фонд Р-49** ПЕТРОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА КОМИССАРИАТА ПЕЧАТИ, АГИТАЦИИ И ПРОПАГАНДЫ КОМИССАРИАТА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ СОЮЗА КОММУН СЕВЕРНОЙ ОБЛАСТИ, 1918-1919 ГГ. ПЕТРОГРАД.
- 5) **Фонд Р-678** АЛЕКСАНДРОВ АНАТОЛИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ - ЛИТЕРАТУРОВЕД. 1934 - 1994. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

#### (2) Опубликованные документальные источники:

- 1) Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. / Под ред. акад.

А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М: МФД, 1999 – (Россия. XX век. Документы)

(3) Труды государственных и политических деятелей:

- 1) Ленин В.И. Полн. собр. соч. - Т.24, 34, 35
- 2) Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 1–8. М., 1963—1967.
- 3) Зиновьев Г. Е. Сочинения. Т. 5, М, 1925
- 4) Троцкий Л. Д. Литература и революция – М, 1991

(4) Мемуары:

- 1) Ахматова А. Собрание сочинений, Т. 2, М, 1991.
- 2) Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком. 1984.
- 3) Друскин Я.С. Дневники / Сост., подг. текста, прим. Л.С. Друскиной. — СПб.1999.
- 4) Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М., 1991.
- 5) Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления М, 1968.
- 6) Матюшин М. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9-10. С. 101
- 7) Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма., 2000

- 8) Серж В. От революции к тоталитаризму : Воспоминания революционера / пер. с фр. Ю. В. Гусевой, В. А. Бабинцева. - М., 2001
- 9) Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1955.
- 10) Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. (1914-1933). М., 1990.

(5) Периодическая печать:

- 1) Вечерние ведомости: ежедневная вечерняя петроградская газета - 1918
- 2) Вечерние огни : ежедневная вечерняя петроградская газета - 1918
- 3) Газета-копейка: ежедневна петроградская газета - 1918
- 4) Искусство коммуны: издание отдела изобразительных искусств комиссариата народного просвещения – 1918-1919
- 5) Красная газета – орган ЦК Петросовета – 1918 - 1939
- 6) Новая жизнь: общественно-политическая петроградская газета – 1918.
- 7) Новая петроградская газета: ежедневная петроградская газета - 1918
- 8) Новый вечерний час – ежедневная петроградская газета – 1918

**Научная литература**

- 1) Аболина Р Советское искусство периода гражданской войны и первых лет строительства социализма. М., 1962.
- 2) Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине, 1917—1932. М., 1998
- 3) Блюм. А Советская цензура в эпоху тотального террора (1929 – 1953), СПб, 2000

- 4) Галин С. Исторический опыт культурного строительства в первые годы советской власти (1917-1925 гг.). М., 1990.
- 5) Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталина о новом. Статьи. М., 1993.,
- 6) Гуцин А. Оформление массовых праздненств за 15 лет диктатуры пролетариата. М.; Л., 1932
- 7) Дмитриенко А Из истории эгофутуризма: Материалы к литературной биографии Константина Олимпова // Минувшие: Исторический альманах. Вып. 22. СПб., 1997.
- 8) Евсевьев М. О петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918 – 1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988., С. 306
- 9) Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда , СПб, 1995.
- 10) Карелин В. Литература авангарда и власть. Поэтика и политика группы ОБЭРИУ.
- 11) Карпов Г. О советской культуре и культурной революции в СССР, М., 1954
- 12) Комиссаров С. Художественная интеллигенция: противоречия в сознании и деятельности. - М., 1991.
- 13) Косолапов П. Как был создан Всероссийский Союз поэтов // Литературная Россия. — 1967.
- 14) Крусанов А. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор): В 3 томах. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — Т. 2. Футуристическая революция (1917—1921).
- 15) Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000

- 16)Луначарский А. О школьной забастовке // Известия ВЦИК, 1917, №24.  
№3
- 17)Мазаев А. Концепция «производственного искусства» 20-ых годов. М., 1975
- 18)Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта: Один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон. Сборник. СПб, 2000
- 19)Мальский И. Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела. / // Октябрь, № 11,1992,
- 20)Марков В. История русского футуризма, М.: Алетейя, 2000
- 21)Наков А. Русский авангард. М., 1991.
- 22)Немиро О. В город пришел праздник : Из истории худож. оформления сов. массовых празднеств. Л. 1973
- 23)Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция // Театр, № 11,1991.
- 24)Пападопулу И. Роль литературного авангарда в становлении концепции социалистического реализма // Вопросы литературы, 2011 №2
- 25)Петров Н. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971
- 26)Портнов Г. Дюжина забытых. Спб., 2005
- 27)Северюхин Д., Лейкинд О.. Золотой век художественных объединений в России и СССР. (1820-1932): Справочник по русскому искусству. СПб, 1992.
- 28)Смирнов И. Ленинская концепция культурной революции и критика Пролеткульта. // Историческая наука и некоторые проблемы современности., 1969

- 29) Турчин В. По лабиринтам авангарда. М., 1993
- 30) Устинов А. 1929 год в жизни Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2002. №58.
- 31) Хелман. Б. История русской детской литературы. Бостон, 2015