

Рашид Янгиров

**„ВЕЛИКИЙ КРАСНЫЙ ЛИК“ АВАНГАРДА: ВАСИЛИЙ
КАНДИНСКИЙ И „ИНТЕРНАЦИОНАЛ ИСКУССТВ“
(Новые материалы и документы)**

Стремление к организационному утверждению в наднациональных формах и масштабах было одной из перманентных интенций и качественных характеристик художественного авангарда XX века. Однако русский опыт продемонстрировал в этом отношении, пожалуй, наиболее впечатляющие примеры. Беспрецедентной международной активности русского авангарда способствовали политические факторы, в немалой степени стимулировавшие его энергию в первые годы после победы большевистской революции 1917. По свидетельству влиятельного критика Абрама Эфроса, в это время „первые государство и искусство встретились в самом тесном взаимодействии. Россия представляет совершенно парадоксальную картину творческого сотрудничества этих традиционных недругов. [...] В государственную систему управления вошли носители живой художественной культуры России, и привыкшие обычно *противопоставлять* себя власти и вошли как *власть* [...], люди искусства стали администраторами, осуществляя свои планы и начиная в качестве планов и начинаний *государственных*...“¹

Добровольная служба лидеров радикальных художественных групп в органах государственного управления искусством в 1918–1921 была отме-

¹ А. Эфрос, „Мы и Запад“, *Художественная жизнь. Бюллетень Художественной секции Народного Комиссариата по Просвещению*, М. 1920, 2 (Январь-февраль), 2. Заслуживает специального внимания то, что заголовок цитируемой статьи и ее основные положения концептуально переосмыслили весьма популярную в художественных кругах страны идеологему, метафорически озвученную Александром Блоком в известном стихотворении „Скифы“. Ср., например, пассаж А. Эфроса: „Что мы относимся к нему (к Западу – Р.Я.) с величайшим интересом, с громадной жадностью – это совершенно ясно. Но не в этом суть. Дело идет о том, продолжит ли Россия свое старое отношение к Западу как *ученик к учителю или после того, что мы пережили и как мы пережили*, после великой войны и великой революции мы встретимся с Европой иначе, более самостоятельно и более разборчиво – может быть, в чем и совершенно независимо?“ – Там же, 1 (выделено автором). О влиянии „скифства“ на эволюцию мироощущения русского художественного авангарда в конце 1910-х годов см. также в нашей публикации: „Великая утопия“. К истории пореволюционной идейной эволюции художественного авангарда, *Литературное обозрение*, М. 1993, 9-10.

чена множеством разномасштабных инициатив, однако, далеко не все из них попали впоследствии в круг внимания исследователей. Так, например, до сих пор не вполне проясненным остается проект „Интернационала искусств“ и круг его инициаторов. Архивные и печатные материалы, привлекавшие наше внимание, позволяют дописать в уже известную картину² еще одного деятельного персонажа – Василия Кандинского.

1

Недолгий „роман“ большевистских лидеров России с весьма далекими от них по ментальности мастерами художественного авангарда получил немало общих и частных объяснений, но одной из его самых очевидных причин, по-видимому, следует считать почти идеальное совпадение целей политики и искусства во времени и месте, синхронизация внутренних „резонансов“ этих несомнимых в иных условиях феноменов, при которой они весьма энергично и даже изошренно дополняли и компенсировали друг друга. По формуле Владимира Маяковского, которую можно принять в качестве типологического обоснования этого симбиоза, „не потому нужны футуристы революции, что они революционеры формы, а потому, что подлинная революция формы естественно связана с социальной революцией“.³ При этом идеология, политика и даже фразеология новой власти совершенно совпали с усилиями мастеров русского авангарда по объединению с единомышленниками в планетарном масштабе, а оформление союза революционеров в искусстве началось практически синхронно – и даже с небольшим опережением! – с процессом кристаллизации мирового коммунистического движения.

Придя к руководству „художественной власти“ весной 1918 в Отделе Изобразительных Искусств при Художественной секции Народного Комиссариата Просвещения (ИЗО Наркомпроса), одним из приоритетных направлений своей работы новые администраторы избрали восстановление связей с соратниками и единомышленниками в воевавших еще в ту пору странах Европы. Поэтому одним из ведущих структурных подразделений Московской Коллегии ИЗО НКП в ноябре-декабре 1918 стало спе-

² В публикации Н. Харджиева основным действующим лицом проекта назван лишь Казимир Малевич. См.: „Интернационал искусства“. Из материалов по истории советского искусства, Н.И. Харджиев, *Статьи об авангарде в двух томах*, т. 1, М. 1997 (перепеч. из: *Russian Literature*, 1974, 6, 55–57). Этот эпизод прошел мимо внимания и другого авторитетного исследователя. См.: J. Bowlt, „Vasilii Kandinsky: The Russian Connection“, *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of 'On The Spiritual in Art'*, Newtownville 1980.

³ Свидетельство Осипа Брика. См.: О. Брик, „ИМО – искусство молодых“. Цит по: А. Валуженич, *Осип Максимович Брик. Материалы к биографии*, Акмола 1993, 86.

циальное „Международное Бюро“. Мотивы его создания объяснялись инициаторами следующим образом:

Грядущая солидаризация пролетариата всех стран заставляет каждый орган государственной власти передовой революционной страны работать не только в государственном, но и мировом масштабе. Эта задача с особенной яркостью и настоятельностью стоит перед властью художественной. Социальная роль искусства, как фактора гармонически объединяющего народы и общества, делает его могучим орудием в борьбе за осуществление мирового социализма. В то же время духовная роль искусств обещает социалистическому человечеству еще небывалые радости всенародной художественной деятельности в творчестве и постижении искусства. Объединение передовых бойцов нового искусства во имя строительства новой всемирной художественной культуры – общая цель Международного Бюро в его мировой работе.⁴

В состав „Международного Бюро“ вошли верховный глава ведомства, народный комиссар Анатолий Луначарский, заведующий ИЗО Давид Штеренберг, его петроградский и московский заместители Николай Пунин и Владимир Татлин, секретарь ИЗО, художница Софья Дымшиц-Толстая. Однако, судя по документам архива, на первых порах участие в работе почти всех кооптированных в него сотрудников было номинальным и в лучшем случае – эпизодическим. Единственным сотрудником, поддерживавшим жизнь „Бюро“, был Василий Кандинский.

Важнейшим направлением работы этого органа была максимально широкая пропаганда своего существования, развернутая в двух направлениях. Первое из них – попытка издания журнала „Интернационал искусств“ – было предварительно исследовано Николаем Харджиевым.⁵ Другим направлением стало наведение прямых контактов с радикальными художественными группировками европейских стран, осуществлявшееся через доверенных эмиссаров в странах-адресатах.⁶ Для этого члены Художественной Коллегии ИЗО в конкурсном порядке составляли воззвания и обраще-

⁴ [Аноним]. [Кандинский, В.?] „Международное Бюро при Отделе Изобразительных Искусств“, *Искусство. Вестник Отдела Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по просвещению*, М. 1919, 1, 2. Мы атрибутируем эту работу Кандинскому по следующим соображениям: художник принимал деятельное участие в создании газеты и был одним из самых активных ее авторов; к тому же, цитируемый номер этого издания вышел под его редакцией, а по неписанным правилам того времени редактор издания не подписывал свои тексты.

⁵ Цит. по: Харджиев, Н. Указ. соч., 256.

⁶ См. сообщение о намеченном отъезде „словес искусства“: Калена – в Италию, Крайнего – в Австро-Венгрию, *Искусство*, 1919, 5, 7. Мы полагаем, что имя последнего из упомянутых эмиссаров „Международного Бюро“ транскрибировано в заметке неверно. Им мог быть немецкий живописец и график Виллебальд Крайн, участвовавший впоследствии в I Всеобщей Германской выставке (Москва 1924).

ния к единомышленникам, призывая их к теснейшему организационному и творческому слиянию с российскими коллегами. Ряд этих текстов сохранился и получил известность: „Художникам всего мира“ Д. Штеренберга,⁷ обращение к итальянским художникам К. Малевича,⁸ обращение к художественной молодежи Запада.⁹ Есть упоминания и о других тематически схожих текстах, однако они остаются пока неразысканными: воззвания к американским и французским художникам (В.Татлин, В. Моргунов),¹⁰ обращения к английским, японским и китайским художникам, авторство которых пока не установлено.¹¹

Понятно, что весомые обстоятельства времени не способствовали восстановлению полноценных контактов русских художников с внешним миром. По-видимому, их обращения либо не нашли адресатов, либо не вызвали ожидавшегося ответа, либо, наконец, ответы по каким-то причинам не дошли до Москвы. Тем не менее, этот эпистолярный проект не пропал втуне. По крайней мере один адресат Москвы адекватно отреагировал на этот утопический эксперимент и, можно думать, на него-то и возлагались главные надежды инициаторов акции.

Германия и ее художественная жизнь были предметом живейшего интереса сотрудников ИЗО и „Международного Бюро“.¹² Он многократно вырос и наполнился смелыми ожиданиями в ходе ноябрьской революции 1918, когда русские художники на какое-то время уверились в том, что политические процессы в двух странах разворачиваются в полном соответствии с их организационно-художественными замыслами.¹³

В то же время события в России привлекли к себе внимание германских художественных кругов, озабоченных организационными задачами, идентичными тем, что были приняты руководителями государственного управ-

⁷ Д. Штеренберг, „Художникам всего мира“, *Искусство*, 1919, 7, 1.

⁸ См. Н. Харджиев, Указ. соч., 257.

⁹ ИЗО, 1919, 1. Перепеч. в: *Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация*, М. 1932, 157.

¹⁰ Н. Харджиев, Указ. соч., 256.

¹¹ „Из отчета Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса“, *Изобразительное искусство*, Петроград 1919, 1, 78.

¹² Этот интерес отчасти отражен в заметках и корреспонденциях о художественной жизни в Германии, регулярно публиковавшихся в ведомственном бюллетене *Художественная жизнь* в 1919-1920. О немецком искусстве в нем писали Павел Эттингер и Роман Якобсон, см. его: „Новое искусство на Западе“, там же, 1920, 3, 18-20 (атрибуцию текстов см. в комментариях А. Парниса к публикации „Ранние статьи Р.О. Якобсона о живописи“ в кн. Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, М. 1987. 423-429). Этот же журнал впервые представил русскому читателю Белу Балаша. См.: Б. Балах, „Театр народа“, там же, 1920, 4/5, 25-26 (перевод статьи из немецкого журнала *Die Neue Schaubühne*; оригинал – на венгерском языке) и др.

¹³ Сходства и различия эстетических и методологических установок русских и германских радикальных группировок удостоверяется сравнением с программными установками футуристов. См. об этом в указанной публикации: *Литературное обозрение*, 1993, 9-10.

ления искусством в Москве. Осенью 1918 представители левого фланга германского искусства создали „Arbeitsrat für Kunst“, в который вошли архитекторы Вальтер Гропиус и Бруно Таут, художники Макс Пехштейн, Эмиль Нольде (Хансен), Карл Шмидт-Ротлуфф и др. Одной из приоритетных целей своей работы они сделали установление „бесперебойной связи с зарубежными группировками художников-единомышленников“ и международную пропаганду своего творчества.¹⁴ В конце того же года в Берлине сложилась идейно им близкая „November-gruppe“ и другие художественные объединения радикального толка.

По авторитетному свидетельству, в „декабре 1918 года „Рабочий совет“ получил из Москвы привет и манифесты революционных русских коллег“. В ответ „передовые группы художников восторженно приветствовали создание связи с художниками Советской республики“.¹⁵ Какие документы были отправлены из Москвы в Германию и что было получено оттуда в ответ, все еще остается неясным. Известно лишь, что их доставил художник Людвиг Бэр, возвратившийся на родину из русского плена в ноябре того же года. Впоследствии миссия Бэра была сведена комментаторами лишь к передаче одного „Воззвания прогрессивных русских художников к немецким коллегам“, написанного председателем коллегии ИЗО Давидом Штеренбергом 30 ноября 1918.¹⁶

Однако это послание было не единственным. „3-го января 1919 г. послано воззвание и материалы к германским художникам с призывом к международному и профессиональному объединению. Уже получился ответ с заявлением о полном сочувствии и готовности идти навстречу всем нашим начинаниям в области искусства“.¹⁷ Текст этого обращения к германским коллегам, равно как и его автор, оставались до сих пор неизвестными, но среди других материалов в архиве ИЗО сохранился недатированный машинописный текст, который, по нашему мнению, и является этим недостающим документом:

¹⁴ Цит. по: З. Пышновская, *Немецкие художники-антифашисты*, М. 1976, 20–21.

¹⁵ А. Бене, „Течения в современном германском искусстве“, *Каталог I Всеобщей Германской выставки в Москве*, 1924, М.–Л. 1924, 15.

¹⁶ *Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940. Материалы и документы*. Сост. Л. Алешина, Н. Яворская, М. 1987, 42, 98–99. Текст Штеренберга приведен в этом издании в переводе с немецкой публикации: *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland. 1917 bis 1933. Staatliche Museen zu Berlin. Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen*, Berlin 1978, 37.

¹⁷ „Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса“, *Изобразительное искусство*, Пг. 1919, 1, 78. В этой публикации „Бюро“ обрело откровенно политизированное название – „Международное Бюро по агитации и пропаганде художественных и коммунистических идей на Западе“.

ОБРАЩЕНИЕ К ГЕРМАНСКИМ ХУДОЖНИКАМ

Разгорается пламя мирового пожара.

Красные языки его слизывают прогнившее прошлое, а теплота его творит великое будущее всего человечества.

Октябрьская революция, не только освободившая, но и возвысившая всех угнетенных и все угнетаемое, уверенной рукой разрушила последние барьеры, преграждавшие пути истинного искусства. И освобожденное молодое искусство широкими живительными волнами разлилось по нашей стране, проникая в самые темные хижины, неся радость и свет обездоленным.

Социалистическая Республика призвала все молодые творческие силы к созиданию Новой Жизни, поручило государственное руководство делами искусства новым, неизжившим себя художественным течениям и таким образом обеспечила расцвет искусства. Ибо только молодое творчество, родившееся накануне великих мировых потрясений и отчасти даже предварившее эпоху Революций, воспитываясь в условиях, создаваемых этой эпохой, может пропеть новые песни в гармонии с общим темпом социалистического строительства.

Старое искусство, искусство для немногих, было замкнуто в круге классовых вкусов и требований. В своих устремлениях оно [дошло] до абсурда крайнего индивидуализма и холодного бездушного эстетизма.

Созданное в условиях капиталистического строя конкуренцией талантов, тщетно стремящихся проникнуть за китайские стены признания, вследствие ограниченного спроса оно умерло естественной смертью, лишившись притока новых жизненных сил.

Новое искусство, проникая в глубокие толщи народных масс, почти с детской радостью и непосредственностью воспринимается народом. Истосковавшийся по духовной пище, народ сам пробуждается к творчеству.

Молодое искусство, входя во взаимодействие с народным гением, становится на путь коллективизма.

Создались наново наконец условия для совместной творческой работы. Уничтожена какая бы то ни было конкуренция. Возник огромный спрос на искусство. Требуется напряжение всех творческих сил. С разрушением классовых перегородок рождается сознание общности интересов всех трудящихся, и душа искусства, перерастая узкое национальное самосознание, стремится в мировой простор.

Возникает необходимость в международном общении.

Поэтому русские художники Нового направления обращаются на первых порах, как к ближайшим соседям, к своим германским товарищам с призывом к взаимному общению и обмену творческой мыслью в области последних художественных достижений.

В качестве практической меры к осуществлению такого общения предлагаем в ближайшем времени организовать съезд (в России или Германии) представителей русского и германского искусства, кото-

рый вместе с победой революционных идей над мировым империализмом положит начало будущей МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ИСКУССТВ.¹⁸

Этот текст не авторизован, однако косвенные данные с большой долей уверенности позволяют приписать его авторство Василию Кандинскому, хотя бы уже потому, что этот художник сохранял тесные личные связи с мастерами немецкого искусства после своего возвращения в Россию. Еще большую уверенность этому предположению дают публикации в ведомственном журнале „Художественная жизнь“, появившиеся в следующем, 1920 году, и суммировавшие ответные отклики германских корреспондентов на приглашения к сотрудничеству. Первая из них была подписана инициалом „К.“, расшифрованным лишь недавно.¹⁹ Ввиду большого интереса, который представляют эти, по определению автора, „исторические документы“ (их перевод с немецкого на русский был выполнен, по-видимому, самим В. Кандинским), мы воспроизводим их полностью.

С первых дней своего учреждения Отдел Изобразительных Искусств поставил себе одной из важнейших целей привлечение художников к организации и созданию художественной культуры. Художники, по плану Отдела, должны были принять прямое и живейшее участие во всех сферах жизни искусства.

В самое же первое время была выдвинута не менее серьезная, а по своим последствиям еще более значительная задача расширения сферы указанной деятельности художников за пределы Российской республики – единение не только русских, но и заграничных художников в выполнении указанных целей.

По мысли Коллегии Отдела, при нем было учреждено Международное Бюро. Это Бюро, воспользовавшись отъездом в Германию художника Людвига Бэра, поручило ему в числе других художественных заданий международного масштаба передать немецким художественным организациям родственного Отдела духа воззвание. Это воззвание было товарищеским приветом и призывом к международному объединению в строительстве новой художественной культуры.

¹⁸ Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Фонд 2306. Опись 23. Ед. Хр. 7, Л. 4 5. Можно думать, что вместе с этим текстом была отправлена и другая статья Кандинского, вскоре опубликованная в германской печати. См.: „Selbstcharakteristik“, *Das Kunstblatt*, Berlin 1919, 3.

¹⁹ Авторство статьи не было раскрыто составителями сборника документов, процитировавшими ее фрагменты. См.: *Из истории художественной жизни СССР*, 42. Она была атрибутирована авторами новейшей монографии о Кандинском. См.: Д. Сарбьянов, Н. Автономова, „Василий Кандинский. Путь художника“, *Художник и время*, М. 1994, 149. Отклики германских художников на обращение упоминаются и в письмах Кандинского. См.: T. Anderssen, „Some Unpublished Letters by Kandinsky“, *Artis. Periodical of Fine Arts*, Copenhagen 1966, 2, 94.

Бэр уехал в Германию в ноябре 1918 г. Первый же ответ на воззвание прибыл в Отдел через немецкий Совет солдатских депутатов в Москве лишь прошлым летом. „Arbeitsrat für Kunst“ пишет: „Мы приветствуем с живейшей симпатией стремления московской художественной коллегии. Мы готовы работать в единении с коллегией и со всеми художниками всех разрозненных до сей поры стран“. Подписи: Бруно Таут, Вальтер Гропиус, Цезарь Клейн, Макс Пехштейн. Лишь на днях Коллегия Отдела получила приветствия и от других, преимущественно радикальных организаций: от берлинской „November-Gruppe“, от баденской „Организации изобразительных искусств“ и от одного из самых радикальных союзов Германии „West-Ost“. Энергичное, полное темперамента и решительности письмо этого союза останется, без сомнения, историческим документом как в смысле чисто художественного единства художественных идей двух, четыре года избивавших одна другую стран – России и Германии. Повышенный тон письма объясняется безусловно состоянием борьбы с неудовлетворяющим художников правительством и невозможностью применить свои идеи с той свободой, которой пользуются русские художники.

Вот почти целиком текст этого письма от 3 марта 1919 г.:

В Московскую Художественную Коллегию.

Группа радикальных художников Бадена „West-Ost“ отвечает приветом на воззвание русских художников к немецким товарищам, торжеству всеобъемлющую победу нового истинного духа. Она восторгается организацией и успехами последовательно проводимого левого курса.

В нас горят гнев и ненависть, и мрачное отчаяние в незрелости нашего народа смягчается только непоколебимостью отдельных единиц.

Трусливість правительства, осадные положения, общую забастовку, безработицу, звучание пулеметов мы воспринимаем как предтечу новых времен, когда, пламеня и кипя, и по нашим улицам пройдет великий красный лик.

Кто любит своих детей, тот и наказывает их.

У нас истинное познание. Мы ведем, потому что мы знаем дорогу.

Мы будем держаться прямого пути и не дадим двинуть нас в сторону ни преследованиям, ни обещаниям. Мы хотим сохранить в наших сердцах [за] закрытой завесой лик братской любви до того дня, когда эта завеса будет сорвана.

Тогда мы вспомним о той руке, которую протянули нам русские художники.

Задачей группы „West-Ost“ является перевоспитание народа от эстетически-политического к политически-практическому, призыв к активности темпераментом и силой художественных стремлений. Сопротивление и активная ненависть к буржуазному духу в искусстве. Нести погром и разрушение в истоптанные здания традиционности.

Группа „West-Ost“ сознает, что революционирование положений не приносит свободы. Группа стремится положить и свою руку на плуг, который должен перепахать засоренные поля общества и посеять на них посевы нового духа.

В Бадене нет другого радикального союза, кроме группы „West-Ost“, но группа эта собирает рассеянных по всей стране своих единомышленников в искусстве.

Все стремления всех других художественных организаций Бадена имеют в своей основе теперешние условия, теперешнее правительство и довольствуются постыдными компромиссами, дающими им выгоды первой ступени революции.

Группа „West-Ost“ просит Московскую Художественную Коллегию о доверии. Забота о достижении будущего должна заслужить симпатии русских художников. Она просит от Московской Коллегии и дальнейших сообщений о ее успехах, которые явятся для группы авторитетными побудителями в ее деятельности.

Группа радикальных художников „West-Ost“: Вальтер Беккер, Георг Шольц, Владимир Заботин, Эгон Итта, Рудольф Шлихтер, Оскар Фишер, Ойген Сепевич.“

Об организации и целях другой баденской группы и о большом берлинском союзе, объединяющем самые крупные силы центра и левых Берлина, будет сообщено в следующем номере.

По-видимому, самым крупным и значительным по составу является берлинский союз. Список членов этого союза объединяет все известные немецкие художественные силы, в свое время боровшиеся с немецкими „сецессионами“. Интересно и показательно, что как в этом, так и в других германских союзах членами являются не только живописцы или скульпторы, или архитекторы, но в них соединяются в общую организацию деятели всех трех искусств.²⁰ Это синтетическое соединение проведено, [насколько] мне известно, и в новой Веймарской Академии. Оно не является, однако, механическим, как в наших художественных школах, но органическим: каждый учащийся *обязан* учиться всем трем искусствам. Приезжавшие из Германии художники рассказывали мне, что Веймарская Академия считает недопустимым то положение вещей, при котором архитектор строит здание, скульптор налепляет на нем свои украшения, а живописцу отводится та или иная плоскость для росписи, ничем не связанной с общим планом постройки. Все три художника создают общий

²⁰ „№ 2 ‚Ноябрьской группы‘: ‚Союз имеет целью объединение радикальных художников, живописцев, скульпторов, архитекторов для защиты и развития их художественных интересов‘. Поскольку мне известно, первым синтетическим союзом был ‚Новый Союз Художников Мюнхена‘, созданный в 1909 г., где по проектированному мною уставу членами могли быть, кроме живописцев, скульпторов и архитекторов, также писатели, музыканты-композиторы, артисты танца, поэты и теоретики искусства“ (Примечания В. Кандинского – Р.Я.).

план постройки, слитой в одно целое из элементов всех трех искусств. Во главе этой академии стоит *архитектор* Вальтер Гропиус.

Упомянутый берлинский союз называется „Ноябрьской группой“.

Основные ее положения следующие:

- I. „Ноябрьская группа“ есть (немецкий) союз радикальных деятелей изобразительных искусств.²¹
- II. „Н[оябрьская] Г[руппа]“ не есть союз материальных интересов или (исключительно) выставочная организация.
- III. „Н[оябрьская] Г[руппа]“ ставит себе целью при помощи широкого единения единомыслящих творческих сил достигнуть авторитетного влияния на разрешение всех вопросов искусств.
- IV. Мы требуем влияния и сотрудничества нашей группы:
 1. Во всех заданиях строительного искусства как явления общественного порядка: городское, поселочное строительство, общественные, правительственные здания, строительство фабричное и общественного блага, частное; постройка памятников, устранение художественно малоценных импозантных построек.²²
 2. Во всех реформах художественной школы и преподавания в них: уничтожение правительственной опеки, избрание преподавателей художественными организациями и учащимися; уничтожение стипендий, объединение школ архитектурных, скульптурных, живописных и прикладных; учреждение практических и опытных мастерских.
 3. В преобразовании музеев: уничтожение односторонне поставленного коллекционерства; устранение преувеличенного литературного теоретизирования, переход к народным художественным хранилищам, как к лишенным предвзятости проводникам вечных законов.
 4. В распределении выставочных помещений: устранение всяких преимуществ и влияния капиталистических сил.
 5. В законодательстве по искусству: уравнивание в социальных правах художников как носителей духовной культуры; свобода от пошлин на художественные произведения (свободный ввоз и вывоз).

²¹ „Мне приходится пользоваться русским термином ‘изобразительные’ искусства, который не точно передает немецкий термин *bildende Künste*. Немецкому термину более бы соответствовало выражение ‘созидательные’ искусства, которое правильнее выражает как смысл искусств вообще, так [и] в частности, современного искусства, чуждого ‘изображению’“ (Примечание В. Кандинского – Р.Я.).

²² „Этот пункт, странный сам по себе, должен быть, однако, [понятен] всякому, знакомому с Берлином: нагромождение раззолоченных безвкусных зданий, начинение [города] ужасающими по бездарности памятниками уже давно было большим местом всякого, не лишенного культурного вкуса, берлинца“ (Примечание В. Кандинского – Р.Я.).

V. „Н[оябрьская] Г[руппа]“ будет подтверждать свою цельность и деятельность постоянными изданиями и ежегодной ноябрьской выставкой.

Члены союза имеют равные права на равные места на выставках и не подлежат жюри.

Вопросы об открытии внеочередных выставок решаются Центральным рабочим Комитетом.

Берлин, 21 декабря 1918 г.

Последним союзом, о котором дошло до нас известие, является второй баденский союз, носящий название „Организация изобразительных искусств“.

Вот ее программа:

Организация стремится способствовать осуществлению и развитию того признанного ею духа, который мы считаем самым значительным движением нашего времени в области искусства. Основные воззрения организации заключаются в следующем:

Искусство не должно быть рассматриваемо как предмет роскоши или наслаждения привилегированных классов, еще менее оно должно служить удовлетворению эстетических потребностей, но должно быть признано духовной пищей народа. Должно считаться признанным, что вопросы искусства являются вопросами существования культурного народа, что искусство представляет из себя самую основную принадлежность народа и что жизнь народа документально отражается в искусстве. Отсюда следует, что союз должен создать условия, исключающие у художников желание бежать из своей родины, не говоря уже о том, что эти условия ни в каком случае не должны принуждать их к такому бегству (как это так часто случалось до сих пор).

Лишь тогда, когда все [о]сознают, что в нашем союзе нельзя видеть только преследование интересов определенного кружка, но что наша программа есть манифест движения, которое, укрепляясь, будет иметь значение целой эпохи в художественной жизни, что союз, следуя этой программе, готов на всякие жертвы – лишь тогда наша задача получит действительную силу и создаст для каждого единичного художника возможность ценной жизни.

Для того же, чтобы дать всем художникам-творцам чувство общности с нашим союзом и дать им гарантию против всякого узкого толкования искусства, мы заявляем: мы хотим поднять веру в неисчислимы богатства человеческого духа, создать уверенность в силе этого духа, оживить радость расцвета освобожденного от всяких преград человечества и тем поднять значение искусства. Мы хотим поставить искусство на ту высоту в области духовной жизни, которая ему свойственна. Чтобы ни в одном художнике не явилось мысли, что в нашем союзе преследуется одностороннее культивирование и поощрение какого-нибудь одного направления, мы отвергаем понятие „качества“ как мерила художественной ценности. Мы видим

в употреблении этого термина возможность одностороннего поощрения определенного ряда искусства („l' art pour l'art“). Мы отказываемся поэтому от этого термина ввиду его непригодности для равной справедливой оценки всех произведений истинного искусства, и стремимся найти новый принцип квалификации.

Поэтому организация ставит себе целью культивирование свободного духовного и материального развития баденских художников. Отсюда ее требования: к управлению нашими художественными учреждениями и институтами неуклонно должны быть призываемы самые свободные и самые значительные художественные силы. Конституция же учреждений и институтов не должна включать в себя никаких преград к осуществлению указанного требования. Искусство в Бадене должно быть поставлено при помощи всех возможных условий на высшую ступень. А именно условия эти должны быть таковы, чтобы живое искусство имело в своем распоряжении все жизненные и действенные возможности, способные дать ему полное развитие и осуществление высших духовных требований – выявление высшей человечности.

Из сказанного вытекает активная программа организации как для художников, так и для народных масс: выставки, лекции, экскурсии. Организация достигает свободных творческих возможностей следующими практическими положениями: контактом с официальными органами и выставочными комитетами, борьбой с ненормальными условиями жюри, торговли художественными произведениями, с неправильно поставленной литературой по искусству, с деятельностью коллекционеров и ажиотажем. В крайних случаях организация не остановится перед бойкотом. Главным средством влияния организации служит моральное воздействие и этическая высота. Организация будет постоянно и неуклонно требовать, чтобы Министерство Культуры и Искусства оказывало ей содействие, если это Министерство не захочет лишиться права на свое наименование. Вот смысл нашей организации.

Кроме приведенных здесь ответов из Германии, по сообщению Бэра, были отправлены еще следующие: „Нового Дрезденского Союза Художников“, „Баденского рабочего Художественного Совета“, „Государственного Строительства“ в Веймаре (Вальтер Гропиус), „Общество Марэса“ в Дрездене (Майер-Грэффе), „Союз Художников Ворпсведе“ (Генрих Фогелер и Г. Цедер). К сожалению, эти ответы пока до нас не дошли. Особенно, в частности, это жаль потому, что среди них находятся и ответы старых, десятки лет существующих союзов и упоминаются Бэром имена таких застывших теоретиков как Майер-Грэффе. Сопоставление таких документов с документами молодых союзов было [бы], бесспорно, поучительно.

Во всяком случае, мы имеем полное право надеяться, что стена между нашими нациями не только пробита, но и рухнула до основания, и что с ее крушением создается как постоянный контакт между нами и нашими западными товарищами, так и возможность и необходимость

действительно международной работы в искусстве. Отправленные к нам Бэрм 14 ящиков картин, график и художественной литературы, задержанные литовским правительством (интересно было [бы] узнать причины такого правительственного акта), когда-нибудь до нас дойдут и будут только одним из первых номеров постоянных посылок и непрерывного обмена результатами художественного труда международных объединенных художественных сил Запада и Востока. Нельзя сомневаться в том, что мы – в преддверии того времени, когда к Западу и Востоку будет прибавлено прилагательное „дальний“, когда, разливаясь далее, Запад и Восток сойдутся в одном пункте, и международное единение художественных сил опояшет земной шар и достигнет высоты *общечеловеческого единения*.²³

В следующем номере журнала „Художественная жизнь“, вышедшем в свет в октябре того же года, последовало обещанное продолжение статьи, озаглавленное „Архитектура как синтетическое искусство (Из писем и программ немецких художников)“. В этом случае заметка не подписана даже инициалом, но стиль, прямые отсылки на предыдущую статью и тот же круг цитируемых текстов позволяют безусловно атрибутировать ее Кандинскому. Воспроизводим и этот текст:

Художник Людвиг Бэр, выехавший в Германию из Москвы еще в декабре 1918 г., как известно, положил первые камни к братскому единению германских и русских художников.

В материале, который он успел выслать в Россию, есть отдельные замечания, касающиеся собственно архитектуры, и представляющие выдающийся интерес.

Так, известный берлинский архитектор Вальтер Гропиус, приветствуя программу русских художников, переданную ему Бэрм, между прочим, пишет последнему:

„Сегодня я вновь с большим интересом прочел и продумал программу русских художников: в ней выражены прекрасные мысли; вы сами можете убедиться на основании материалов, переданных Вам Таутом, что они, в сущности, вполне совпадают с нашими стремлениями за исключением одного момента, не вполне выявленного в русской программе, и представляющегося нам особенно значительным; это – *слияние всех искусств под сенью великой архитектуры*. Эту идею, как существенный признак нашего движения, мы просили бы вас передать русским художникам: искусство должно избавиться от печати салонности, вновь освободиться от изолированности, в которой оно пребывало до сих пор. Картина и статуя снова, как и в прежние могучие эпохи, требуют архитектурной рамы, они снова становятся составной частью здания.

²³ К[андинский, В.], „Шаги Отдела Изобразительного Искусства в международной художественной политике“. *Художественная жизнь*, 1920, 3, (Март-Апрель), 16-18. Здесь и далее все выделенные фрагменты сделаны Кандинским.

Мысль эта должна красной нитью проходить через все наши начинания. По нашему мнению, лишь она одна сможет привести к совершенно необходимому воссоединению искусств. Нам представляется, что в этом состоит проблема современного искусства. Предлагаемая нами учебная программа тоже вытекает из этой мысли. Сознывая, что искусству нельзя научиться, мы считаем необходимым дать всем деятелям изобразительных искусств (архитекторам, ремесленникам, художникам, скульпторам) одну и ту же основную подготовку: каждый из них должен обучаться какому-нибудь ремеслу в учебных мастерских, которые надлежит устроить государству. Теоретическим завершением художественного образования [мог] бы быть особый архитектурный факультет при университетах, который объединил бы все науки, связанные с искусством. Человек, стремящийся к высшему познанию, найдет здесь духовные основы для восприятия искусств, нами понимаемого как дело всего народа...

Более практическое выражение получают эти лозунги в архитектурной программе Бруно Таута (Берлин).

Искусство – едино, – гласит программа, – если оно только действительно существует. В настоящее время такого искусства нет. Разрозненные направления могут объединиться только под сенью новой архитектуры так, чтобы каждое из них могло участвовать в общем строительстве. Тогда не будет существовать границы между художественным ремеслом и скульптурой или живописью: все становится строительством.

Здание – это непосредственный носитель духовных сил, создающий формы переживаний коллектив, ныне еще дремлющих, но готовых пробудиться. Лишь подлинная духовная революция создаст такое здание, но сама по себе не придет эта революция, и здание такое не появится. Должна появиться воля к ним – современные зодчие должны подготовить это здание. Общество должно дать им возможность работать для будущего и поддержать их в этой работе.

Поэтому необходимы поддержка и сосредоточие идейных сил архитекторов. Поддержка строительных идей [или] так называемых утопий, которые, преодолевая формализм, стремятся к выявлению всех народных сил в символе архитектурного произведения лучшего будущего и к раскрытию космического характера архитектуры.

Необходимы: исчерпывающее привлечение художников и скульпторов ко всем постройкам с целью отвлечения их от салонного искусства, творческое взаимодействие между художником и архитектором.

Приобщение обучающегося к творческому „новому искусству“. Лишь тот архитектор имеет значение, который в состоянии охватить всю область искусства и понять радикальное устремление живописи и пластики. Лишь он сумеет преобразить создание единства целого."

Наконец, „Трудовой Союз Работников Искусств“ в Берлине в основу своей программы предлагает следующий лозунг:

Искусство и народ должны составлять единство. Искусство не должно быть впредь наслаждением для немногих, но счастьем и жизнью масс. *Соединение искусств под сенью высокой архитектуры – наша цель.*

С этой поры только художник, как выявитель народных переживаний, несет ответственность за видимое одеяние нового государства. Он должен дать форму всему: от лика города до монеты и почтовой марки.²⁴

Обе статьи Кандинского увидели свет, когда строительство задуманного „Интернационала искусств“ уже потеряло актуальность и манифесты его потенциальных западных участников сохраняли лишь теоретический интерес. Впрочем, для самого художника было очевидно, что период „бури и натиска“ в русском искусстве сошел на убыль и заменялся технологией агитационных манипуляций и жесткими нормативами „социального заказа“, тогда как германский эксперимент в тот период еще набирал силу. К тому времени увял и „служебный роман“ авангарда с советской властью, которая приступила к выдавливанию его представителей из структур государственного управления культурой. Сам же Кандинский к концу 1920 увлекся организацией Института Художественной Культуры (ИНХУК), призванного заниматься разработкой теоретических основ нового искусства XX века.²⁵ Написанные им тезисы о целях и задачах нового учреждения, тоже сохранились в архиве ИЗО и представляют собой неизвестную вариацию ранее опубликованных текстов из архива художника. Воспроизводя этот документ, заметим, что приступить к реализации намеченных в нем целей Кандинскому в России уже не пришлось. Вынужденный уход с поста руководителя ИНХУК и отъезд в Германию весной 1921 перенесли эту работу в иной, заграничный виток его творческой биографии.

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ И ИНХУК

1. Ложно-реалистическое искусство в искусстве 19-го в[ека], явившись протестом против старой Академии, сознательно порвало связь искусства с теорией.

²⁴ [Аноним]. [Кандинский, В]. „Архитектура как синтетическое искусство (Из писем и программ германских художников)“, *Художественная жизнь*, 1920, 4/5 (Май-Октябрь), 23-24. См. также описание работы Кандинского в советской России: К. Uman-skii, „Rußland. IV. Kandinskij's Rolle im Russischen Kunstleben“, *Der Ararat*, München 1920, Mai-Juni.

²⁵ Институт художественной культуры (программа), М. 1920.

2. Импрессионизм, видимо, закончив освобождение искусства от академической теории, в то же время есть начало возвращения на путь теоретической традиции.
3. Со времени импрессионизма бессознательно вновь выдвигаются на первый план чисто живописные элементы: свет тождествен цвету.
4. Новоимпрессионизм ставит себе сознательно чисто теоретические задачи, выставляя теорию разложения цветовых пятен и дополнительных цветов.
5. Экспрессионизм переносит центр тяжести на средства живописного выражения: предмет объявляется "предлогом" для этого выражения.
6. Обычная форма теоретической работы по искусству, называемая наукой об искусстве, есть рассуждение по поводу искусства, а не по его существу.
7. Наука об искусстве должна, подобно позитивной науке и в сотрудничестве с ней, изучать явления искусства, разлагая их на первоначальные и, в частности, основные элементы, искать законы сочетания этих элементов, дающих в сумме произведение.
8. Общая сумма всех элементов произведения должна быть названа средствами выражения, распадающимися на 2 группы:
 - а) отвлеченные или средства выражения, или основные элементы,
 - б) материальные или материал в узком смысле.
9. Изучение обеих групп должно производиться методом синтетическим и аналитическим, куда входит и работа лабораторная.
10. Изучение средств выражения каждого отдельного искусства должно стоять в органической связи со сравнительным изучением средств выражения всех искусств или искусства в целом.
11. В 20-м [еке] наблюдаются два одновременных процесса:
 - а) самоуглубление отдельных искусств в собственные, им органические средства выражения и
 - б) параллельность этого процесса, ведущая к органическому сближению искусств.
12. Процесс органического сближения искусств коренным образом отличается от тех видов произведений, которые называются синтетическими.
13. Из органического сочетания средств выражения отдельных, а в конечном результате и всех искусств, должно родиться монументальное искусство.
14. Язык одного искусства может быть переведен на язык другого искусства, но его основные свойства имеют незаменимую, самоудовлетворяющую ценность, чем и объясняется многообразие видов искусства.
15. Время, как форма, объединяющая все искусства, и пространство, вводимое во все искусства, дают тождественность корню всех искусств в форме протяженности.
16. Цель ИНХУКа – наука об искусстве, основанная на исследовании средств выражения отдельных искусств и искусства в целом.

17. Отправной точкой служит исследование отдельных элементов.
18. Основными элементами являются те элементы, без которых данное искусство немислимо и не может осуществляться.
19. Методом исследования ИНХУКа служит метод синтетический и аналитический как элементов в их самодовлеющей ценности, так и в воздействии их на человека.
20. Практическим путем является:
 - а) умозрительный подход – доклады и дискуссии,
 - б) лабораторный способ при участии специалистов разных искусств и науки в целях применения научно-объективного метода.
21. Соответственно своим задачам, ИНХУК распадается на 3 секции:
 - а) по теории отдельных видов искусства,
 - б) по теории взаимоотношения отдельных видов искусства и
 - в) по теории монументального искусства или искусства в целом.
22. Деятельными задачами ИНХУКа являются составление словаря по терминологии искусства и по определениям основных понятий, графические таблицы элементов искусства и их взаимоотношения, и издание Трудов ИНХУКа, составляемых из специальных статей и докладов, а также суммирование данных, получаемых путем анкет по всем видам искусства.
23. ИНХУК не ставит себе задач практики, но практические последствия истекут из теоретических изысканий как естественное их последствие в областях: педагогической, театра и производства.

Декабрь 1920 г.

Кандинский.²⁶

П р и л о ж е н и е

Личная карточка сотрудника народного комиссариата просвещения –
В.В. КАНДИНСКИЙ

№ 594 дела

1. Фамилия *Кандинский**
2. Имя *Василий*
3. Отчество *Васильевич*
4. Год, число и мес[яц] рожд[ения] *1886 22 ноября*
5. Отдел *Изобраз[ительных] Искусств*
6. Подотдел *Литер[атурно]-Худож[ественный]*
7. Должность *Член коллегии*
8. Время поступления в Комиссар[иат] *1 июля 1918*
9. По чьей рекомен[дации] т[оварища] *В.Е. Татлина*
10. Специальность *Художник*

²⁶ ГА РФ. Фонд 2313. Опись 6. Ед. Хр. 40, л. 37–39 (незаверенная машинописная копия).

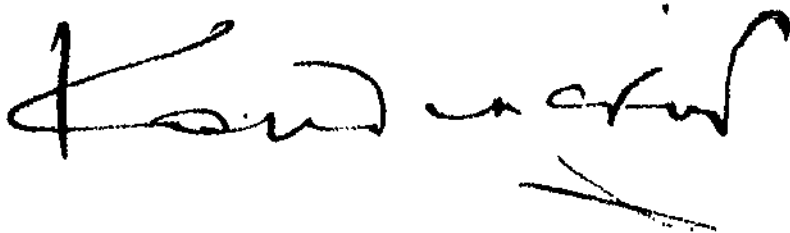
11. Состоит ли в профессиональн[ом] союзе служащих Москвы и окрестности
12. За каким № выдана карт[очка] из профес[сионального] союза 16500
13. Отношение к воинской повинности *ратник ополченец*
14. Год призыва 1887
15. Семейное положение *Женат*
16. Из кого состоит семья *жена и ребенок*
17. Сколько неработоспособных членов семьи 1
18. Какие работы исполн[яет] помимо службы *главный мастер Гос[ударственных] Худ[ожественных] Мастерских*
19. Подробный адрес, тел[ефон] *Долгий [переулок], 8, кв. 22, 2-04-83*
 - а) Занятия до поступлен[ия] в Комиссариат -----
 - б) Род общественной деятельности до поступления в Комиссариат; выборная общественная должность, участие в различных обществах -----
- Принятые документы -----
- Хранятся документы при деле № стр. №

Примечание

Карточка составлена *окт[ября] 12* дня 1918 г.
 Подпись лица, составляющего карточку *Кандинский*
 ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 49. Ед. Хр. 123.

* Курсивом выделены записи Кандинского.

(Jan. 20 1998) SLUG:FOR RASHID 4
 RP LEAFDESK



RP LEAFDESK