

Научная статья

УДК 008

DOI: 10.20323/1813-145X-2022-6-129-176-188

EDN: axsbou

### Генезис институтов: проект институционального строительства художников русского авангарда

Лев Абрамович Закс<sup>1</sup>✉, Наталья Алексеевна Стрижкова<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Доктор философских наук, профессор, ректор АНО ВО «Гуманитарный университет»; профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина». 620049, г. Екатеринбург, ул. Студенческая, д. 19

<sup>2</sup>Начальник отдела научной и издательской деятельности ФГБУК «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства». 127473, г. Москва, Делегатская ул., д. 3

<sup>1</sup>rector@guniver.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-1219-3404>

<sup>2</sup>n\_alex\_st@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4302-7225>

**Аннотация.** В статье осмысливается недостаточно изученная проблема рождения новых институтов. Предлагается теоретическая структура факторов и процесса генезиса институтов, исходящая из посылки, что рождение институтов — это один из видов творчества человека, подчиненный общим закономерностям его существования. Выделяются фундаментальные социокультурные предпосылки институционального творчества: кризис старых институтов и рождение новых реалий, требующих адекватных организационных форм. Характеризуются необходимые условия и звенья институционального творчества: субъекты — инициаторы создания новых институтов; наличие творческого коллектива с программой такого создания; поддержка государства; осознание необходимости институциональной модернизации; ценностно-мировоззренческие основания видения новых институтов; концепция целей, ценностей, функций и структуры будущих институтов; полный проект нового института; его практическое осуществление: создание и обеспечение функционирования нового института.

Данная теоретическая матрица становится способом осмысления впечатляющего исторического процесса институциональной модернизации российской художественной культуры в первое десятилетие советской власти, осуществленного при решающем участии художников-авангардистов. Показана идеологическая и организационная роль молодого советского государства в инициации и реализации масштабного художественно-институционального творчества и содержательные основания союза власти и художников-авангардистов. Рассматриваются идейные предпосылки участия крупнейших авангардистов в строительстве новой художественной культуры и институциональные условия для такого строительства (Наркомпрос и его структуры). Осмыслены новаторские принципы и компоненты модернизаторской институциональной программы авангардистов. Показан системный характер и масштаб практической реализации этого проекта, увенчавшегося созданием новой художественной культуры, включавшей работающие на принципах художественного и научного новаторства, демократизации, децентрализации и осознанной социальной ответственности институции (музеи-лаборатории, художественные вузы, исследовательские институты, художественные мастерские и предприятия художественной промышленности).

**Ключевые слова:** институты; художественная культура; институциональное творчество; субъекты институционального творчества; российские художники-авангардисты; союз авангардистов власти; структуры Наркомпроса; модернизация художественной культуры; институциональная программа авангардистов; новые художественные институции

**Для цитирования:** Закс Л. А., Стрижкова Н. А. Генезис институтов: проект институционального строительства художников русского авангарда // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 6 (129). С. 176-188. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-6-129-176-189>. <https://elibrary.ru/axsbou>

Original article

## Genesis of institutions: an institution-building project for russian avant-garde artists

Lev A. Zaks<sup>1✉</sup>, Nataliya A. Strizhkova<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Doctor of philosophical sciences, professor, rector of ANO HE «Humanitarian university»; professor, department of history of philosophy, philosophical anthropology, aesthetics and theory of culture, FSAEI HE «Ural federal university named after First President of Russia B. N. Yeltsin». 620049, Yekaterinburg, Studencheskaya st., 19

<sup>2</sup>Head of department of scientific and publishing projects, FSBIC «All-Russian museum of decorative, applied and folk art». 127473, Moscow, Delegatskaya st., 3

<sup>1</sup>rector@guniver.ru✉, <https://orcid.org/0000-0003-1219-3404>

<sup>2</sup>n\_alex\_st@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4302-7225>

**Abstract.** The article attempts to conceptualize an insufficiently studied problem of the birth of new institutions. The authors forward a theoretical (logical) structure of factors and the process of institutions genesis issuing from the premise that the birth of institutions is a form of human creativity subject to its general laws. The paper singles out fundamental sociocultural prerequisites of the institution-building creativity: a crisis of old institutions and the birth of new realities requiring adequate organizational forms. The authors present necessary conditions and chains of the institution-building creativity: 1. Subjects — initiators of new institutions; 2. The existence of a creative team with a program to establish such an institution; 3. State support; 4. The perceived need (by ideology and social psychology) for institutional modernization; 5. The value-and-worldview-based vision of new institutions; 6. The concept of goals, values, functions, and the structure of future institutions; 7. A complete (specific) project of a new institution; 8. The implementation of the project: the creation and functioning of a new institution. This theoretical matrix becomes a way to comprehend the impressive historical process of institutional modernization of Russian artistic culture in the first decade of Soviet power, carried out with the decisive participation of avant-garde artists. The authors demonstrate the ideological and organizational role of the young Soviet state in initiating and implementing large-scale artistic-and-institution-building creativity and content-associated foundations of the alliance of authorities and avant-garde artists. The paper indicates the ideological prerequisites for the conscious participation of major avant-gardists in the construction of a new artistic culture and the institutional conditions for such construction (Narkompros -the People's Commissariat of Education — and its structures). The authors also identify and reflect on basic innovative principles and essential components of the avant-gardists modernization institutional program. They show the real systemic nature and scale of practical realization of the project. This project crowned the creation of a new artistic culture as an institutional system that included institutions (museum-laboratories, art universities, research institutes, art studios and art industry enterprises) operating on the principles of artistic and scholarly innovation, democratization, decentralization and conscious social responsibility.

**Keywords:** institutions; artistic culture; institution-building creativity; subjects of institution-building creativity; Russian avant-garde artists; the alliance of Soviet powers and avant-garde artists; Narkompros and its structures; institutional modernization of institution-building creativity; institutional program of avant-gardists; new artistic institutions

**For citation:** Zaks L. A., Strizhkova N. A. Genesis of institutions: an institution-building project for russian avant-garde artists. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2022;(6): 176-189. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-6-129-176-188>. <https://elibrary.ru/axsbou>

### Введение

В предисловии к важной для институционального подхода книге А. Грейфа Мария Юдкевич отмечает: «...институциональная теория убедительно объясняет, почему институты стабильны и что является источником такой стабильности (...), она, как правило, предлагает не самое убедительное объяснение природы их динамики и динамических процессов вообще» [Юдкевич 2013, с. 17]. И это действительно так. Дело в том, что теория институтов изначально рождалась как «синхронистическая»: описывающая готовые, сложившиеся институты, отвечающие определенным социокультурным условиям и потребно-

стям своего существования. Институты оформляют и закрепляют эти условия, «укореняясь» в практиках (как объективные организационные формы) и ментальности (как принятые императивы и ценности) людей. Как отмечает Грейф, «признание того, что институты обеспечивают когнитивные, координирующие, информационные и нормативные микроосновы поведения, высвечивают факторы, из-за которых институты при небольших изменениях во внешней среде сохраняются. Нормы делают институционализированное поведение устойчивым к изменениям окружения, тогда как дефицит когнитивных ресурсов и внимания трансформирует институцио-

нализированное поведение в привычки» [Грейф, 2013, с. 433].

Но диахронный аспект для институциональной теории вообще и для институциональной исторической культурологии в особенности также необходим. Ведь институтам свойственно изменяться, эволюционировать во времени, переживать периоды кризисов, упадка, умирания и смены старых институтов новыми. Стоит посмотреть на жизнь институтов во времени, как становится заметной качественная динамика и трансформационно-эволюционный характер «готовых» и кажущихся неизменными, стоящими как громада карнакских храмов институтов. Тогда мы замечаем, что «самоподдерживающийся институт может культивировать семена собственного упадка» [Грейф, 2013, с. 434]. И что «на первых этапах функции, функционирование разных вещей, которые затем становятся рутинной частью сложившегося порядка, ставятся под вопрос, выносятся на обсуждение. Есть и другая ситуация, в которой тоже начинают задавать вопросы: это период распада» [Бурдые, 2016, с. 237].

### Результаты исследования

Здесь мы не рассматриваем варианты упадка или модернизации старых институтов, нас интересует «диахронный» вопрос генезиса новых институтов. Условия их рождения и детерминанты, определяющие их новизну, социокультурную специфику. Общие соображения будут конкретизированы на историческом материале институционального новаторства в художественной культуре первого десятилетия советской власти — начала большого проекта институционального строительства, осуществленного при решающем участии художников-авангардистов.

Рождение новых институтов определяется двумя фундаментальными обстоятельствами-предпосылками. Это:

**1. Кризис старых институтов**, не способных в изменившихся социокультурных условиях удовлетворять общественным потребностям (= выполнять возложенные на них функции).

**2. Рождение новых социокультурных феноменов** — настолько новых (содержательно, структурно-формально и функционально), что требуют принципиально новых социально-организационных форм.

Чаще всего эти два фактора существуют в единстве, что, несомненно, определяется системностью социокультурного мира. Так, в фундаменте необходимости существенных институци-

ональных изменений в художественной культуре лежат, как правило, взаимосвязанные синхронные изменения базовых внехудожественных оснований искусства и его собственных внутренних оснований, в частности, содержания духовного сознания (мироотношения) как ядра духовной культуры, его психических и языковых (общекультурных и художественных) форм; субъектов, объектов и предметов самого художественного освоения мира; способов духовного и художественного общения, психологического воздействия искусства. В сущности, это констатация появления и самоорганизации *нового типа культуры* в ее самом широком значении — как способа жизни, сознания, мироотношения. Так, развитие буржуазной социокультуры в Нидерландах XVII в. востребовало и породило новые, основанные на рыночных отношениях, институциональные способы удовлетворения художественных потребностей многочисленной аудитории зажиточных горожан, что определило и специфику институций производства художественных ценностей [Алперс, 2022].

Однако в рамках системности нередко имеет место неравномерность эволюции разных сторон системы, что позволяет названным факторам иметь и самостоятельное детерминирующее значение. Так, в рамках западной социокультуры второй половины XIX — начала XX в. возникают разные модернистские течения: одни — преимущественно под влиянием духовно-психологического кризиса, а другие под воздействием научно-технического прогресса. Что ведет к рождению разных художественных институций — от предвоенных *Сецессиона* в Австрии, *Синего всадника* в Германии, *Мира искусства* в России, *Объединений футуристов* в Италии и России и т. п. до послевоенных объединений *дадаистов*, *сюрреалистов* в ряде стран Европы, до новаторского по содержанию и институциональной форме *Баухауса* [Уитфорд, 2020], во многом родственного художественным институциям, созданным советскими авангардистами (о чем речь впереди).

Однако указанные общие предпосылки не зря так названы: они сами никаких институтов не создают. Они создают проблемную ситуацию в социокультуре, в том числе в культуре художественной, объективным следствием которой выступает *необходимость институционального обновления*. Она — вектор-квинтэссенция проблемной ситуации, сама по себе тоже ничего нового не создающая. Мы знаем в истории немало

ситуаций, когда необходимость существовала задолго до «ответа» общества на нее. Когда потребность в обновлении «висела» в хронотопе социокультуры, давала о себе знать в ее противоречиях и ее атмосфере и даже вполне осознавалась в широких кругах общества (например, необходимость отмены института крепостного права в России), но ничего не менялось. Что же нужно, чтобы реализовать необходимость нового института?

Общее положение, когда-то сформулированное К. Марксом, выглядило так: «история — не что иное, как деятельность преследующего свои цели человека» [Маркс, т. 2, с. 102]. Маркс, разумеется, имел в виду «коллективного», «родового» человека, то есть человеческие сообщества. На языке культурологии: мир культуры во всей своей универсальности создается и изменяется в результате совместной деятельности людей. С учетом появления в этом процессе того, чего не было раньше, он называется творчеством. Рождение новых институтов и их реальных конкретизаций (институций) — особый случай присутствующего людям творчества, в том числе и коллективного. И, значит, для своего плодотворного осуществления требует того же, что и любой творческий процесс — с поправками на специфику института как его цели. Назовем эти необходимые для плодотворного институционального творчества его основания.

1. *Субъекты — инициаторы и лидеры творческого процесса.* Люди и группы, обладающие способностями к творчеству, потребностью в творчестве данного типа, мощной волей к нему и (с учетом коллективного характера творчества) умением и желанием создать коллектив исполнителей — со-творцов, управлять процессом их совместной деятельности.

2. *Творческий коллектив*, члены которого обладают теми же качествами, что и их лидер-руководитель, объединены общей программой и самосознанием, единой целью, волей к ее достижению, авторитетом руководителя и чувством ответственности, а также признанными всеми участниками нормами деловых, со-творческих отношений.

3. *Поддержка государства.* Любой претендующий на серьезную роль, массовость и легитимность институт/институция может стать таковым только при одобрении и поддержке мегаинститута государства, его властных структур и их персональных лидеров. Эта поддержка включает в себя правовой (законодательный), финансово-

экономический, политико-управленческий, мировоззренческо-идеологический и некоторые другие аспекты. Обобщенно говоря, институциональное строительство (модернизация, новаторство) для своей результативности должно быть «вписано» как необходимая составляющая в систему государственной политики в отношении всех сфер социокультуры. В истории именно передовые лидеры государства чаще всего выступали инициаторами институционального строительства. Одним из таких отличавшихся масштабом институционального творчества лидеров был кардинал Ришелье, реализовавший насущную для Франции XVII в. задачу построения системы абсолютистской власти через создание целого ряда новых институций, в том числе и особенно — в сфере духовной культуры. Это были утвердившие и обеспечившие «внедрение» в сознание ведущих сословий французского общества нормативных духовных ценностей (в том числе ценностей художественного классицизма) Академии. В России начала XVIII в. инициатором и лидером институциональной революции стал Петр Первый.

Важная роль государства отнюдь не означает всеобщности и неизменности его прямого участия в институциональном строительстве. В XIX в. демократизация общественной жизни в условиях индустриального развития России привели к плюральности форм институционального творчества, появлению негосударственных институтов и частных институций во многих сферах, а конкретно в художественной культуре это, например, галерея Третьякова, училище Штиглица, оперные театры Зимина и Мамонтова, МХТ и многое другое. Это не отменяет по-прежнему важной роли государства, но меняет ее характер: государство выступает заказчиком и/или поддерживает и легитимизирует (создает юридические условия) инициативы, проекты создания новых институций, обеспечивает условия их функционирования, выделяет финансирование (полное или частичное) через систему партнерства, софинансирования (гранты государственных фондов, субсидии и т. д.).

4. *Осознание субъектами необходимости институциональной модернизации.* Это осознание рождается в разных категориях социальных субъектов: коллективных и индивидуальных, идеологических и социопсихологических, универсально-социокультурных и конкретно-сферных, общегосударственных (в масштабе страны) и региональных. Сознание необходимо-

сти — следствие признания противоречия между потребностями и интересами конкретных субъектов, логикой их практик и отношений — и реальной продуктивностью и «производительностью» призванных соответствовать этим потребностям и интересам институтов, следствие следующих за этим признанием негативных оценок действующих/бездействующих институтов. Именно сознание необходимости запускает духовно-психологические механизмы творчества, побуждает к процессу созидания новых институтов. Понимание актуальной общественной значимости новых институтов и негативного влияния их отсутствия заставляет субъектов артикулировать сознание их необходимости различными медиа в различных социокоммуникативных средах. Благодаря этому идея новых институтов постепенно входит в коллективное сознание, адаптируется им, становится его идей-императивом, что, с одной стороны, побуждает власть и других заинтересованных субъектов начать или интенсифицировать практическую работу институциональной модернизации, а с другой — обеспечивает институциональному творчеству общественную поддержку и практическое включение в него заинтересованных граждан.

5. *Ценностно-мировоззренческие основания видения новых институтов.* Тут вполне возможно сомнение: к чему выделять специальным пунктом то, что является духовной предпосылкой любой осмысленной деятельности, даже откровенно традиционной, даже рутинной? Однако есть существенная разница между рутинной и творческой деятельностью, особенно в сфере созидания новых социально-организационных форм совместной деятельности людей. Рутинная строится на автоматизме исполнения, на бессознательно работающих ментальных матрицах, где прошлый опыт уже установил определенное, проверенное жизнью, соответствие между (скажем обобщенно) планом предметных субъект-объектных деятельностей и планом реализуемых общением субъект-субъектных отношений. Здесь практика и ее субъекты обходятся без рефлексии. Это относится и к институциональному аспекту социокультурной реальности, применительно к которой А. Грейф, и не только он, употребляет понятие рутины. А П. Бурдые верно говорит о сложившихся институтах как самоочевидных: «Институт, добившийся успеха, забывает сам себя и заставляет забыть о себе как о чем-то таком, что было рождено, у чего было начало»

[Бурдые, 2016, с. 238]. Когда же речь заходит о периоде формирования или упадке старых институтов, ситуация меняется. Она проблематизируется новизной потребностей и неудовлетворенностью наличными способами и средствами их удовлетворения. Автоматизмы перестают быть релевантными. В дело вступает рефлексия. Наступает время дискуссий, о которых говорит Бурдые [Бурдые, 2016]. А поскольку речь идет ни много ни мало о существенном обновлении основ общества и его деятельности, масштаб этой рефлексии неизбежно приобретает мировоззренческий характер. Создание новых институтов требует переосмысления видения и понимания самих основ человеческого мироотношения, природы социальности (форм совместного бытия людей), целей основных видов деятельности. Здесь органически встречаются и соединяются (в самых разных «раскладах») социально-философские, культурфилософские и философско-антропологические, этические и эстетические проблемы, идеи и смыслы. Социокультурным радикальным переменам в истории всегда предшествуют мировоззренческие «революции» [Вебер, 1990; Гвардини, 1993; Философия эпохи ранних буржуазных революций 1983; Ясперс 1991].

6. *Концептуальные представления о целях, ценностях, функциях новых институтов.* Эти представления — «территория перехода» внешних предпосылок институционального творчества во внутренние его основания и целевое содержание. Они — уже необходимая составляющая проектной работы и самого проекта будущего института, становящегося в процессе его создания тем, что Б. Малиновский называл его «хартией» [Малиновский, 2000] и что концентрирует в себе и выражает специфическую сущность, миссию, генеральную организационно-деятельностную направленность нового института (об этом мы писали в первой статье [Закс, 2022]). Разработка проекта хартии, доведение представлений о ее содержании до качественной определенности/конкретности становится основанием и, можно сказать, программой проектирования и практического строительства института. Поскольку всякий институт организует и реализует определенный тип *социальности* (деятельностной *совместности*), то ядром проектируемой хартии (можно сказать, ядром ядра создаваемого института), кроме уже названного, становятся а) типологические образы субъектов — акторов института и б) программные образы-

матрицы их социального взаимодействия (общения, коммуникации). Понятно, что если речь идет о правовой институции (скажем, суде присяжных), то типология (номенклатура) ее субъектов опирается на сложившуюся субъектно-ролевую структуру правоотношений, а характер проектируемых взаимодействий в большой степени детерминируется спецификой правовых ценностей и целей проектанта. В художественной культуре (по проекту, допустим, Станиславского и Немировича-Данченко) субъектная структура института (в данном случае — театра) будет включать творцов и реципиентов художественных ценностей, а программой их взаимодействия послужит авторский идеал межличностного общения в театре переживания [Закс, 2020]. А вся эта «конструкция», или модель, в целом будет соответствовать авторскому «идеалу подлинного искусства (= системы художественной деятельности)», представлению о его назначении/миссии.

7. *Полный проект нового института.* «Хартия» — важнейший компонент, идейно-смысловой центр проекта, но не весь проект. Как общая архитектурная идея здания и примыкающие к ней и дополняющие ее образные концепты недостаточны для возведения строителями реального здания, идейно-ценностного центра проектной модели института мало для построения реально существующей в пространстве и времени, включающей многих акторов и деятельностные комплексы, тратящей материальные ресурсы, энергию и информацию, деньги и способности, эффективно работающей организации с массой практически необходимых «деталей». Нужна информационно полная, всесторонне-конкретная репрезентация будущего института, дающая достаточно точное (математическим языком говоря — изоморфное) представление об «устройстве» задуманного института: его составе, структурах (человеческих, предметно-вещных, деятельностных), функциях и функционировании, управлении и развитии. Такой проект реализуется не в эскизах и фрагментарных образных описаниях, не в концептуальных декларациях, передающих общее содержание хартии института. Тут нужна полная система «чертежей» каждой структуры и ячейки института, их целей и способов их достижения. Такими «чертежами» института выступает целая система многочисленных нормативных документов: государственных законодательных актов как правовой основы существования института, его учредительных и уставных текстов, регламентов, по-

ложений, штатных расписаний, должностных и иных инструкций, финансово-экономических (бухгалтерских) документов, перечни необходимых материальных ценностей.

8. *Практическое осуществление проекта: создание и запуск функционирования нового института.* Систематическая организационно-управленческая работа творческого коллектива: структуро-формирующая, кадровая, материально-хозяйственная, «пусконаладочная» (работа по организации и осуществлению системы деятельности = функционирования созданного института). Работа «с» институтами (создание, совершенствование, модернизация, развитие институциональных систем) — постоянный и, несомненно, центральный аспект деятельности социокультуры. Но особую злободневность, динамизм и радикальность (новаторский характер) получает эта работа в периоды качественной перестройки, революционного обновления обществ как социокультурных систем. Таковы уже называвшиеся периоды раннего Возрождения и правления Петра Первого, годы американской революции конца XVIII в. В XX в. примером таких институциональных перестроек стали радикальные реформы Кемаля Ататюрка в Турции и перестройка политической системы в постфранкистской Испании.

Один из самых масштабных и радикальных процессов перестройки политической и социокультурной системы запустила Революция 1917 г. в России. Этот процесс стал неизбежным следствием назревшей потребности в модернизации страны. Сейчас, когда уже более тридцати лет нет ни советской системы, ни государства, которым она управляла — Советского Союза, когда в научном дискурсе чаще осмысляются тяжелые («темные») страницы советского прошлого, период упадка и распада советской империи, не просто себе представить ее начало, полное энтузиазма, «всемирно-исторического воодушевления» (Маркс) и грандиозных творческих преобразований во всех сферах жизни.

Важной новаторской составляющей процесса модернизации страны в первое десятилетие советской власти стало строительство новой художественной культуры как институциональной системы, сети институций нового типа. На начальном этапе ведущую креативно-проективную и организационно-управленческую роль в этом процессе играли художники русского авангарда. Этот процесс хорошо изучен с позиций истории и искусствознания (в том числе и в

работах одного из авторов статьи: [Стрижкова, 2022; Sarabyanov, 2022], задача данной публикации — рассмотреть процесс в предложенной выше логике (структуриации) социально-институционального творчества.

Художники русского авангарда до революционных событий были активными субъектами рефлексии, предвещающей социокультурные трансформации. В первую очередь, эта рефлексия происходила в проблемном поле художественного творчества, выражалась языком искусства, вдохновлялась новыми идеями духовного сознания (мироотношения). Но к середине 1910-х гг. самосознание авангардного искусства уже вполне сложилось, открыло все новые формы. Задача художников состояла теперь в том, чтобы развивать и воплощать свои идеи в социокультурной реальности. Произшедшая политическая и социальная революция создала условия для практической реализации идей, рожденных новым искусством.

В дискуссиях о новых институциональных формах управления культурой левые художники как до революции, так и после февральских событий 1917 г. занимали радикальную позицию, выступали за полную свободу и самоопределение искусства вне бюрократических государственных систем, а также за революционное реформирование всей художественной культуры самими деятелями искусства. В декларации «Союза деятелей искусства», созданного левыми художниками, отмечается: «...государство должно предоставить деятелям искусства полную автономию в устройении и управлении художественной жизнью России ...» [Манин, 1995, с. 8]. В понимании художников авангарда в условиях политической революции осуществление духовной социальной революции — задача искусства и его субъектов.

В первые дни после октябрьского переворота новая власть озвучила запрос на осуществление этой духовной «культурной революции». Перед властью стояла в большей степени практическая задача. Для строительства нового государства с новым общественно-политическим устройством на основе демократизации и вовлечения широких масс в управление страной, как провозгласили большевики, нужно было подготовленное, способное на политическую и социокультурную активность общество. Однако ситуация с культурным уровнем народа и образованием была катастрофической. Грамотность населения в 1920 г. составляла 41,7 %. Для рабочего класса этот по-

казатель была равен 6,6 %, для крестьянства — 22,2 %, для остальных классов и социальных групп — 12,9 % [Красовицкая, 1998]. Поэтому В. Ленин писал: «Мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень» [Ленин, 1980, с. 660], провести «”культурную революцию”, которая есть не просто система просветительских мероприятий, а целая полоса культурного развития народной массы» [Ленин, 1964, с. 372]. Сущностью и итогом этого процесса должно было стать «создание основных посылок цивилизации»: модернизация фундамента жизни общества — его культуры, материальной и духовной [Ленин, 1980, с. 133].

Осуществление такой программы требовало новой идеологической и институциональной системы управления культурой в условиях распада старых институтов, уже не отвечающих социокультурным потребностям. Для этого властью были созданы необходимые законодательные и институциональные инструменты. Изданы декреты о национализации и передаче в управление государственным органам всего культурного наследия (декреты: «О запрете вывоза за границу художественных и исторических ценностей»; «О регистрации, приеме на учет, хранении памятников искусства и старины, находившиеся у частных лиц, в обществах и учреждениях»; «Об учете и регистрации предметов искусства и старины»; «О концентрации музейного имущества Республики»). Что сформировало ресурсную базу культурных преобразований.

Одним из первых декретов большевиков стало учреждение Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос, НКП), в ведение которого было передано культурное наследие и все вопросы руководства культурной политикой и просвещения в Республике.

Однако для определения направлений работы НКП, выстраивания структур и механизмов управления возникла потребность в коллективе творческих людей, способных создать институциональные структуры и организовать процессы освоения культурного наследия, перевода его на язык современности, обеспечения просвещения и духовного производства в стране. Искусству в этой цепочке отводилась особая роль как инструменту в деле пропаганды и наглядного идейно-идеологического воспитания.

Ближе всего к программным задачам большевиков оказался художественно-социальный проект авангарда, который базировался, как известно, на следующих идеях:

– выход из кризиса старой культуры, отказ от традиционных «мертвых» форм: «Стремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае мертворожденными произведениями» (В. Кандинский) [Русский авангард. Манифесты ... , 2008, с. 70];

– энциклопедический охват всего многообразия художественных форм, единство всей интеллектуальной сферы культуры: «в живописных формах весь мир может выразиться сполна: жизнь поэзия, музыка, философия» (манифест «Лучисты и будущники») [Ослиный хвост и Мишень, 1913, с. 13];

– создание нового, динамичного, соединенного с жизнью искусства: «мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь, и жизнь вторглась в искусство. Пора искусству вторгнуться в жизнь» (Из манифеста М. Ларионова и И. Зданевича «Почему мы раскрашиваемся») [Крусанов, 1996, с. 125];

– на основе трансформации искусства создание принципиально иного мира (материального и духовного) и иного человека — творца, что должно было привести к творческому активизму, к созиданию социокультурной реальности: идея искусства как жизнестроения.

Власть предложила художникам альянс: совместно в рамках государственной программы культурного строительства дополнить их, казалось бы, утопические эстетические идеалы социокультурной практической конкретикой.

Так, свободные художники стали уполномоченным властью коллективом субъектов институционального творчества, объединили свои усилия в Отделе изобразительных искусств НКП (далее ИЗО НКП) и «стали во главе государственного строительства новой художественной культуры» [Отчет о работе Отдела ИЗО, 1919, л. 1].

К. Малевич писал: «Перед нами огромная работа — возвысить живой костер в России, разжечь его пламя в широкое просторное море. Поднять искусство в душе народа. Это может быть там, где возможно устроить целое свободное государство художников» [Малевич, 1995, с. 67].

Отдел возглавил Давид Штеренберг, в него также вошли, возглавив разные подотделы и секции, такие художники, как К. Малевич, В. Кандинский, В. Татлин, А. Родченко,

Н. Пунин, О. Брик, В. Маяковский, Н. Удальцова, Н. Альтман, О. Розанова, Р. Фальк и др.

Финансирование проектов и программ ИЗО шло через бюджет Наркомата. Все решения обсуждались, принимались и подписывались при участии и совместно с профильными функционально смежными подразделениями (Музейный отдел, Отдел образования и др.), решения подписывались наркомом просвещения и, таким образом, сразу легитимировались и принимались к исполнению; программа модернизации в регионах осуществлялась через общереспубликанскую систему НКП и институциональную сеть на местах, а именно: губернские подотделы по делам музеев и отделы изобразительного искусства при местных отделах народного образования (Губно), местные подотделы искусств.

Опора на государство и его ресурсы стала для художников инструментальным базисом для реализации программы институционального творчества и процесса модернизации художественной культуры, что, напомним, является одним из ключевых условий генезиса новых институтов и их эффективного функционирования.

Но опора на государство вовсе не лишала эту институциональную проектную деятельность инициативности, творческой и организационной самостоятельности, ответственности и воли субъектов творческого модернизационного процесса. Луначарским было объявлено, что «не государство будет определять жизнь и пути художников и институциональные формы социального бытия искусства, а наоборот, именно они, художники, объединенные в одной институциональной структуре — Отделе Изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, будут с опорой на государственные ресурсы определять устройство художественной культуры и характер ее отношений с публикой и обществом в целом [Луначарский, 1941].

Внутренняя структура Отдела ИЗО, спецификация учреждаемых им институций (структуры, функции, принципы устройства, практические инструменты работы) были изначально процессом совместного институционального творчества художников и власти, совместно адаптировались, преобразовывались в ходе работы. Подтверждает это большой архив делопроизводства Отдела ИЗО НКП (хранится в ГАРФ и РГАЛИ).

Художники авангарда как субъекты, а не исполнители программы культурного строительства имели собственные, вытекающие из их понимания задач художественной культуры, обос-

нования необходимости институциональной модернизации.

К. Малевич писал: «Положение искусства было случайным и зависело от критиков и коллекционеров. Третьяковская галерея ведь создавалась случайно. Все частные собрания картин также собирались по прихоти владельца с художественных выставок. И все те художники, которые не могли попасть на привилегированные выставки, оставались за бортом. ... Дорогу новым силам! Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий момент отворить темницы и выпустить заключенных» [Малевич, 1995, с. 61].

В Декларации Отдела ИЗО о ликвидации Академии художеств (один из первых программных документов художников в структурах власти) были сформулированы конкретные признаки кризиса старых институтов и вместе с ними кризиса развития художественной культуры: «...Петербургская Академия художеств, как об этом нелицеприятно свидетельствует история, не только не способствовала росту русской художественной культуры, но была постоянным, грубым ее тормозом, имея в этом смысле по преимуществу глубоко разработанные давние традиции, традиции полуторовекового существования. ... добытые человечеством художественные формы они устанавливали как непогрешимую эстетическую ценность. ... Академия стремится к руководству, не понимая самой природы художественного творчества» [Декларация Петербургской коллегии по делам искусств, 1919, л. 1-2].

Приступая к осуществлению своей программы модернизации художественной культуры, авангардисты сформулировали ее идейно-ценностный центр — «хартию», вытекающую из их мироотношения и понимания искусства и его социальной роли.

«Строительство новой художественной культуры и распространение художественного просвещения среди широких масс населения — таковы задачи отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения. Обе задачи неразрывно связаны друг с другом, так как вовлечение народа в круг искусства является краеугольным камнем новой эры художественной культуры страны. Вернуть искусство народу, вернуть народ искусству [Отчет о работе Отдела ИЗО, 1919, л. 1]. «Для осуществления этой цели Московская художественная коллегия по делам искусств и художественной промышленности [учреждена НКП в 1918 г. вместе с Петербургской коллегией, а Отдел ИЗО НКП был исполни-

тельным органом. — прим. авт] проводит реформу специального художественного образования и организует сеть художественных- художественно-промышленных школ-мастерских, устраивает выставки художественных произведений и Музей живописной культуры, организует внешкольное художественное образование и ведет художественный контроль в государственном масштабе [Положение о Московской художественной коллегии, 1918, л. 2].

К. Малевич выразил общий план работы созданного института так: «раскрыть сундук Москвы, вынуть искусство и разметать его по лицу России образом звездной дороги. ... И мы встанем, устроим музей, организуем Москву, разделим клады по городам, устроим там музеи. Устроим студии для творцов. Так разделится армия художников и станет на новую дорогу общей работы» [Малевич, 1995, с. 67].

Для практического осуществления этой революционной программы, призванной сформировать новый институт художественной культуры, необходимо было создать сеть институций нового типа, разработать концептуально-функциональные принципы их работы, определить цели и задачи.

Структура Отдела ИЗО была разработана таким образом, чтобы охватить все основные компоненты художественной культуры: художественное производство, художественное потребление, художественное образование, художественное осмысление (критика) [Каган, 2008]. Внутри отдела были учреждены подотделы: организационный, школьный, художественно-промышленный, художественно-строительный, музейное бюро и др.

Основу работы Отдела ИЗО и его подотделов составляли следующие принципы, программирующие особенности строительства и функционирования будущих институций (стилистика цитат красноречиво выражает авангардный дух, переходящий в институциональное творчество):

– субъектами институционального творчества должны быть художники, деятели искусства (как лидеры, участники, инициаторы и исполнители): «Поскольку художник является творящей силой в области искусства, в его задачу входит быть руководителем художественного воспитания страны [Положение ИЗО НКП 1918, с. 8], «в руки художников передать все вопросы художественного творчества и художественного воспитания» [Декларация Петербургской коллегии по делам искусств, 1919, с. 7].

– децентрализация: охватить все регионы страны, вовлекать регионы в культурное строительство: «Русская художественная и научная культура никогда не окрепнет, и народные массы будут от нее оторваны, если государственная власть не обратит самого пристального внимания на потребности провинции» [Задачи коллегии по делам музеев, 1918, с. 3]. «Задача губернских секций из искусств — всемерно способствовать распространению художественного образования и просвещения ... действовать по директивам центрального отдела ИЗО НКП, но проявлять самостоятельную инициативу» [Инструкции губернским отделам народного образования, 1919, с. 1];

– руководствоваться принципами демократизации и не замыкаться в узкопрофессиональной сфере: «удовлетворять запросы последовательной демократизации и широчайшей популяризации» [Задачи коллегии по делам музеев, 1918, с. 3], «вовлечение народа в круг искусства является краеугольным камнем новой эры художественной культуры страны» [Отчет деятельности Отдела ИЗО, 1919, с. 1];

– создание новых форм, новизна, изобретение: «художественная культура ... само понятие содержит в себе деятельность активную, культура художественного изобретения» [Декларация Петербургской коллегии по делам искусств, 1919, с. 8];

– интегрированность в текущий момент, ориентация на современность, молодое поколение: «художественная сторона связана с текущей художественной жизнью, связана с работой, творчеством как отдельных художников, так и настоящих художественных течений в целом»; «художественная культура — это изыскания молодых художественных школ и может быть раскрыта только ими» [Декларация Петербургской коллегии по делам искусств, 1919, с. 9];

– взаимосвязанность всех сторон художественно-культурной жизни в едином процессе творческого освоения и преобразования реальности, концептуальная и функциональная взаимосвязь институций художественной культуры. Этот принцип можно считать обобщающе-парадигмальным, выражающим новаторски системную сущность/направленность институционального творчества авангардистов-реформаторов художественной культуры.

Соответственно, были определены магистральные линии модернизации художественной культуры: художественное образование как «со-

здание квалифицированного производителя», просвещение как «создание квалифицированного потребителя» [Отчет о деятельности отдела по делам музеев, 1919, с. 62], поддержка современного искусства, развитие художественного производства на новых эстетических принципах и интеграция его в бытовую повседневную культуру, осмысление, изучение искусства как часть актуального творческого процесса (авангардисты определяли это как науку в искусстве, а не как науку об искусстве).

Институционально-организационно все эти вопросы решали подотделы внутри Отдела ИЗО, положения, структуры, функции и планы которых отвечали вышеобозначенным задачам.

Разработка новой системы профессионального художественного образования была возложена на Школьный подотдел. В его функции входили ликвидация старой системы художественного образования, создание творческих учебных учреждений нового типа, сконструированных на широких демократических основаниях, доступность художественного творчества, воспитание молодых художников; формирование нового поколения, способного художественно осмыслить реальность, отразить и преобразить ее в искусстве, художественной промышленности и в повседневной культурной жизни: «Задачей Высшей государственной школы является создание таких кадров мастеров изобразительного искусства, которые могли бы выполнить требование государства в деле искусства в максимальной степени совершенства техники, с одной стороны, и ясного понимания основных задач строительства Рабоче-Крестьянского государства — с другой ...» [Переписка, 1918, с. 46]. В задачи отдела входило выявление творческих сил в регионах, открытие по всей стране художественных учебных заведений, выстраивание программы обучения с привлечением художников всех направлений.

В планах и отчетах Отдела ИЗО художественное образование обозначено как звено общей цепочки строящейся новой системы художественной культуры. Учебные мастерские должны были кооперироваться в своей деятельности с художественным производством (фабриками, кустарным народным творчеством), включаться в программу реформирования художественной промышленности, а также художественного просвещения (музеи, выставки, конкурсы) для развития современного искусства и выявления молодых художественных сил.

Принцип работы подотдела художественной промышленности строился на соединении художественно-теоретической и практической работы. Теоретическая включала разработку вопросов эстетизации быта, проведение лекций и выставок на производствах, формирование программ, планов и положений о художественном образовании в Республике, создание учебных пособий совместно со школьным подотделом. Практическая работа заключалась в непосредственном внедрении методик в художественное производство фабрик и заводов, обучении мастеров [Обзор деятельности подотдела художественной промышленности, 1919, с. 106].

Подотдел художественного строительства был создан для реализации программы просвещения. Его назначение и функции были определены так: «раскрыть и постоянно раскрывать перед народом достижения нового искусства, организовать явления художественного творчества, так, чтобы для народа было доступно и удобно созерцать создания его. ... Музеи, выставки, конкурсы — таковы формы деятельности этого подотдела. И главная задача — создание Музея современного искусства как собрания и хранения лучших произведений нового искусства» [Отчет о деятельности Отдела ИЗО НКП, 1919, л. 1]. Работа художественно-строительного отдела должна была быть интегрирована в большой проект музейного строительства в Республике (совместно с Музейным Отделом НКП) и предполагала создание государственного музейного фонда и музейной сети. Задачами Отдела ИЗО и подотдела были развитие современного искусства и его включение в государственный художественный и музейный фонд, модернизация экспозиции старых музеев, создание музеев нового типа, соединение музейно-выставочной работы с процессом художественного образования и просвещения с ориентацией на молодые художественные силы страны. Музеи нового типа разрабатывались как творческие лаборатории, где процессы создания, изучения, осмысления, экспонирования искусства происходили параллельно и были направлены одновременно и на профессиональную культуру творцов — субъектов художественной культуры, и на потребителей (общество): «...музей как научно-художественная единица должен вести научные работы и изыскания над своей коллекцией» ... «помощь оказывать зрителям, организовать лекции и циклы, развивать экскурсионное дело и народное просвещение» [Задачи коллегии по делам музеев, 1918, с. 3]. «Музей живо-

писной культуры имеет тройную цель: 1. художественно-научную; 2. показательную; 3. педагогическую» [Переписка, 1919, с. 25].

Чтобы обеспечить работу подотделов, в структуре Отдела ИЗО были созданы инструментальные функциональные подотделы — Закупочная комиссия и Музейное бюро (состояли из художников авангарда). В их задачи входили отбор и закупка произведений современного искусства (преимущественного авангардных художников), формирование государственного художественного фонда как части государственного музейного фонда, связь с региональными музеями, распределение закупленных работ по региональным музеям на основе их нужд и запросов и при условии наличия художественной жизни (художественных мастерских, музеев, выставок), формирование экспозиций музеев современного искусства (музей живописной культуры) в центре и регионах.

Результаты созданной в результате институциональной системы и ее функционирования на протяжении почти 10 лет (до 1928 г., но самые активные годы — 1918-1924) были поистине масштабны.

Произошла революционная перестройка института художественного образования — ликвидирована Академия художеств, учреждены Государственные свободные художественно-промышленные мастерские по всей стране, из которых «вырос» ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН. Образование стало бесплатным и предоставлялось без подготовки, без дипломов и экзаменов.

Были модернизированы на новых эстетических основах и принципах старые институции художественного производства (Петроградский (Ленинградский) фарфоровый завод, центры русской лаковой миниатюры — Федоскино, Палех, Мстера, Холуй и др.) и создавались новые лаборатории, мастерские и фабрики. Реализована новаторская модель музейного строительства — модернизированы существующие музеи с их коллекциями и экспозициями, создавались музеи абсолютно нового типа — музеи живописной (художественной) культуры (феномену этого музея посвящены серьезные исследования и публикации [Авангард. Список № 1, 2019; Автономова, 2001; Сарабьянов, 2021].

Реализована программа децентрализации. География мастерских, указанная в отчете отдела за 1921 г., охватывает более 40 городов разных регионов России — от Москвы и Петрограда до Екатеринбургa, Архангельска, Вятки, Уфы и др.

[Советское искусство за 15 лет, 1933, с. 75-76]. Музеев живописной культуры насчитывалось в 1921 г. более тридцати в различных городах России [Sarabyanov, 2022, p. 114].

Вопросы осмысления и критики искусства решались через созданные новые научные институты (ГАХН, ИНХУК), которые также работали по системному принципу: участвовали в определении критериев отбора произведений и направлений современного искусства, исследовали вопросы искусствознания в контексте современных социокультурных задач, разрабатывали программы художественного образования как начальной, так и высшей школы, создавали концепции музейных экспозиций, что соответствовало принципу «науки в искусстве».

### Заключение

Впоследствии, уже на новом витке исторического развития советской России, многое из созданного авангардистами в рамках программы институциональной модернизации художественной культуры было ликвидировано властью, заменено иными организационными формами в соответствии с новыми идеологическими и практическими задачами управления страной и обществом. Но нельзя признать бесплодность этого опыта для культуры и, в первую очередь, в институциональном ее аспекте. Реформированная система художественного образования стала его основой на протяжении всего XX в. Собранные коллекции современного искусства, опыт работы Музея живописной культуры и недолго существовавших научных институтов были сохранены культурой: сами коллекции, методическая работа по их изучению, экспонированию легли в основу отделов новейшего искусства крупных национальных и региональных музеев. Сегодня ведущие музеи современного искусства работают по принципам, некогда созданным авангардистами.

Таким образом, можно утверждать, что институциональная система, созданная авангардистами, выполнила свою «роль в целостной схеме культуры» [Малиновский, 2005, с. 49].

### Библиографический список

1. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. Каталог. Государственная Третьяковская галерея. Москва, 2019. 359 с.
2. Автономова Н. К истории приобретений произведений К. С. Малевича в российские музеи в 1919-1921 // Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации. Санкт-Петербург: Государственный Русский музей: Palace Editions, 2001. С. 111-120.
3. Алперс С. Предприятие Рембрандта. Мастерская и рынок. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2022. 312 с.
4. Бурдые П. О государстве: курс лекций в Коллежде Франс (1989-1992). Москва: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. 720 с.
5. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. Избранные произведения. Москва: Прогресс, 1990. 808 с.
6. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 36. Д. 16.
7. Гвардини Р. Конец нового времени // Феномен человека: Антология. Москва: Высш. шк., 1993. 349 с.
8. Грейф А. Институты и путь к современной экономике. Уроки средневековой торговли. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 536 с.
9. Декларация Петербургской коллегии по делам искусств и художественной промышленности 1919 г. РГАЛИ Ф 665. Оп 1. Ед. хр. 3.
10. Задачи коллегии по делам музеев и охране памятников старины. 1918. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 28. Ед. хр. 23.
11. Закс Л. А. Институты как социокультурный феномен / Л. А. Закс, Н. А. Стрижкова // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 4. С. 186-195.
12. Закс Л. А. Театр как модель социокультуры // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (114). С. 174-183.
13. Инструкции губернским отделам народного образования 1919. ГАРФ Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 221.
14. Искусство за 15 лет. Материалы и документы / под ред. И. Маца. Москва; Ленинград: ОГИЗ, 1933. 664 с.
15. Каган М. С. Художественная культура как система // Избранные труды: в VII томах. Том V. Книга I. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2008. 408 с.
16. Красовицкая Т. Ю. Модернизация России. Национально-культурная политика 1920-х гг. Москва: ИРИ РАН, 1998. 414 с.
17. Крусанов А. В. Русский авангард 1907-1932 (Исторический обзор): в трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие. Санкт-Петербург: Новое литературное обозрение, 1996. 297 с.
18. Ленин В. И. О культуре. Москва: Политиздат, 1980. 336 с.
19. Ленин о литературе и искусстве. Москва: Художественная литература, 1976. 827 с.
20. Ленин. Полн. соб. соч. Т. 45. Изд. 5-е. Москва, Гослитиздат, 1964. 729 с.
21. Луначарский А. В. Статьи об искусстве. Москва; Ленинград: Искусство, 1941. 492 с.
22. Луначарский об искусстве. Речь, произнесенная на Открытии Петроградских Государственных Свободных Художественных Мастерских. 10 октября 1918 г. Издание Отдела ИЗО НКП. Петроград, 1918 г.
23. Малевич Каземир. Собрание сочинений: в 5-ти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические

сочинения и другие работы. 1913-1929 / под ред. А. С. Шатских, А. Д. Сарабьянова. Москва : Гилея, 1995. 393 с.

24. Малиновский Бронислав. Научная теория культуры. Москва : ОГИ, 2000. 208 с.

25. Манин В. С. Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917-1941 гг.). Москва : Эдиториал УРСС, 1999.

26. Маркс К. Собр. соч. : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. Москва : Гос. изд-во полит лит-ры, 1955. Т. 2. С. 102.

27. Обзор деятельности подотдела художественной промышленности Отдела ИЗО НКП. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 217.

28. Ослиный хвост и мишень. Москва : Изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. 151 с.

29. Отчет о деятельности Отдела ИЗО. 1919. ГАРФ Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 69.

30. Переписка Отдела ИЗО НКП по организационным вопросам, положения, протоколы и др. 1919-1921 гг. ГАРФ Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 58.

31. Положение о Московской художественной коллегии по делам искусств и художественной промышленности ИЗО Наркомпрос. 1918. РГАЛИ. Ф. 665. Ед. хр. 3.

32. Положение Отдела ИЗО Наркомпроса о художественной культуре. 1918. РГАЛИ. 665. Оп 1. Ед. хр. 3.

33. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи 1908-1917. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 256 с.

34. Сарабьянов А, Стрижкова Н. Русский авангард и советская власть. Новая художественная культура. 1917-1928. London: Unicorn, 2021. 197 с.

35. Стрижкова Н. А. Институциональная составляющая в идеях и первых реформах художественной культуры русских авангардистов // Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2022. Т. 28. № 2. С. 121-136.

36. Уитфорд Ф. Баухаус. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2020. 240 с.

37. Философия эпохи ранних буржуазных революций. Москва : Наука, 1983. 583 с.

38. Юдкевич М. Авнер Грейф: модель для сборки (Предисловие к русскому изданию книги А. Грейфа «Институты и путь к современной экономике: Уроки средневековой торговли») // Грейф А. Институты и путь к современной экономике. Уроки средневековой торговли. Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 9-19.

39. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Политиздат, 1991. 527 с.

40. Sarabyanov Andrei, Strizhkova Natalia. Art and Power. The Russian Avant-garde under Soviet Rule (1917-1928). London, Unicorn, 2022. 197 p.

#### Reference list

1. Avangard. Spisok № 1. K 100-letiju Muzeja zhivopisnoj kul'tury. Katalog. Gosudarstvennaja Tret'ja-

kovskaja galereja = List № 1. To the 100th anniversary of the Museum of Picturesque Culture. Catalogue. State Tretyakov Gallery. Moskva, 2019. 359 s.

2. Avtonomova N. K istorii priobretenij proizvedenij K. S. Malevicha v rossijskie muzei v 1919-1921 = To the history of acquisitions of the works of K. S. Malevich in Russian museums in 1919-1921 // Russkij avangard. Problemy reprezentacii i interpretacii. Sankt-Peterburg : Gosudarstvennyj Russkij muzej : Palace Editions, 2001. S. 111-120.

3. Alpers S. Predpriятие Rembrandta. Masterskaja i rynek = Rembrandt enterprise. Workshop and market. Moskva : Ad Marginem Press, 2022. 312 s.

4. Burd'e P. O gosudarstve : kurs lekcij v Kollezhe de Frans (1989-1992) = On the State: Lecture course at the Collège de France (1989-1992). Moskva : Izdatel'skij dom «Delo» RANHiGS, 2016. 720 s.

5. Veber M. Protestantskaja jetika i duh kapitalizma. Izbrannye proizvedenija = Protestant ethics and the spirit of capitalism. Selected works. Moskva : Progress, 1990. 808 s.

6. GARF. F. A-2306. Op. 36. D. 16. SARF. F. A-2306. List. 36. D. 16.

7. Gvardini R. Konec novogo vremeni = End of New Time // Fenomen cheloveka: Antologija. Moskva : Vyssh. shk., 1993. 349 s.

8. Grejf A. Instituty i put' k sovremennoj jekonomike. Uroki srednevekovoj trgovli = Institutions and the path to modern economics. Lessons from medieval trade. Moskva : Izd. dom Vysšej shkoly jekonomiki, 2013. 536 s.

9. Deklaracija Peterburgskoj kollegii po delam iskusstv i hudozhestvennoj promyshlennosti 1919 g. = Declaration of the St. Petersburg College for Arts and Art Industry 1919. RGALI F 665. Op 1. Ed. hr. 3.

10. Zadachi kollegii po delam muzeev i ohrane pamjatnikov stariny. 1918 = The tasks of the college for museum affairs and the protection of antiquities. 1918. GARF. F. A-2306. Op. 28. Ed. hr. 23.

11. Zaks L. A. Instituty kak sociokul'turnyj fenomen = Institutions as a sociocultural phenomenon / L. A. Zaks, N. A. Strizhkova // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2022. № 4. S. 186-195.

12. Zaks L. A. Teatr kak model' sociokul'tury = Theater as a model of socioculture // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 3 (114). S. 174-183.

13. Instrukcii gubernskim otdelam narodnogo otbravozovanija 1919 = Instructions to the provincial departments of national education 1919. GARF. F. A-2306. Op. 23. D. 221.

14. Iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumenty = Art in 15 years. Materials and documents / pod red. I. Maca. Moskva ; Leningrad : OGIZ, 1933. 664 s.

15. Kagan M. S. Hudozhestvennaja kul'tura kak sistema = Art culture as a system // Izbrannye trudy : v VII tomah. Tom V. Kniga I. Problemy teoreticheskogo iskusstvoznanija i jestetiki. Sankt-Peterburg : ID «Petropolis», 2008. 408 s.

16. Krasovickaja T. Ju. Modernizacija Rossii. Nacional'no-kul'turnaja politika 1920-h gg. = Modernization of Russia. National-cultural politics of the 1920s. Moskva : IRI RAN, 1998. 414 s.
17. Krusanov A. V. Russkij avangard 1907-1932 (Istoricheskij obzor) = Russian avant-garde 1907-1932 (Historical Review) : v treh tomah. T. 1. Boevoe desjatiletie. Sankt-Peterburg : Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 297 s.
18. Lenin V. I. O kul'ture = About culture. Moskva : Politizdat, 1980. 336 s.
19. Lenin o literature i iskusstve = Lenin on literature and art. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1976. 827 s.
20. Lenin. Poln. sob. soch. T. 45 = Complete collection of compositions. V. 45. Izd. 5-e. Moskva, Goslitizdat, 1964. 729 s.
21. Lunacharskij A. V. Stat'i ob iskusstve = Arts articles. Moskva ; Leningrad : Iskusstvo, 1941. 492 s.
22. Lunacharskij ob iskusstve. Rech', proiznesennaja na Otkrytii Petrogradskih Gosudarstvennyh Svobodnyh Hudozhestvennyh Masterskih. 10 oktjabrja 1918 g. = Lunacharsky on art. Speech delivered at the Opening of the Petrograd State Free Art Workshops. October 10, 1918. Izdanie Otdela IZO NKP. Petrograd, 1918 g.
23. Malevich Kazimir. Sobranie sochinenij : v 5-ti tomah. T. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochinenija i drugie raboty. 1913-1929 = Collected works : in 5 volumes. V. 1. Articles, manifestos, theoretical writings and other works. 1913-1929 / pod red. A. S. Shatskih, A. D. Sarab'janova. Moskva : Gileja, 1995. 393 s.
24. Malinovskij Bronislav. Nauchnaja teorija kul'tury = Scientific theory of culture. Moskva : OGI, 2000. 208 s.
25. Manin V. S. Iskusstvo v rezervacii (Hudozhestvennaja zhizn' Rossii 1917-1941 gg.) = Art on reservation (Art life of Russia 1917-1941). Moskva : Jeditorial URSS, 1999.
26. Marks K. Sobr. soch. : v 50 t. = Collected works : in 50 volumes / K. Marks, F. Jengel's. Moskva : Gos. izdvo polit lit-ry, 1955. T. 2. S. 102.
27. Obzor dejatel'nosti podotdela hudozhestvennoj promyshlennosti Otdela IZO NKP = Overview of the activities of section of the art industry of Department IZO NKP. GARF. F. A-2306. Op. 23. D. 217.
28. Oslinyj hvost i mishen' = Donkey tail and target. Moskva : Izd. C. A. Mjunster, 1913. 151 s.
29. Otchet o dejatel'nosti Otdela IZO. 1919 = Report on the activities of the Information Security Department. 1919. GARF. F. A-2306. Op. 23. D. 69.
30. Perepiska Otdela IZO NKP po organizacionnym voprosam, polozhenija, protokoly i dr. 1919-1921 gg. = Correspondence of the ISO Division of the NKP on organizational issues, provisions, protocols, etc. 1919-1921. GARF. F. A-2306. Op. 23. D. 58.
31. Polozhenie o Moskovskoj hudozhestvennoj kollegii po delam iskusstv i hudozhestvennoj promyshlennosti IZO Narkompress = Regulation on the Moscow Art College for Arts and Art Industry of the People's Commissariat of Arts. 1918. RGALI. F. 665. Ed. hr. 3.
32. Polozhenie Otdela IZO Narkomprosa o hudozhestvennoj kul'ture. 1918 = Position of the Department of the People's Commissariat of Education on artistic culture. 1918. RGALI. 665. Op 1. Ed. hr. 3.
33. Russkij avangard. Manifesty, deklaracii, programmnye stat'i 1908-1917 = Russian avant-garde. Manifestos, declarations, program articles 1908-1917. Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2008. 256 s.
34. Sarab'janov A, Strizhkova N. Russkij avangard i sovetskaja vlast'. Novaja hudozhestvennaja kul'tura. 1917-1928 = Russian avant-garde and Soviet power. New art culture. 1917-1928. London : Unicorn, 2021. 197 s.
35. Strizhkova N. A. Institucional'naja sostavljajushaja v idejah i pervyh reformah hudozhestvennoj kul'tury russkih avangardistov = Institutional component in the ideas and first reforms of the artistic culture of Russian avant-garde artists // Izvestija UrFU. Serija 1. Problemy obrazovanija, nauki i kul'tury. 2022. T. 28. № 2. S. 121-136.
36. Uitford F. Bauhaus = Bauhaus. Moskva : Ad Marginem Press, 2020. 240 s.
37. Filosofija jepohi rannih burzhuaznyh revoljucij = Philosophy of the early bourgeois revolution era. Moskva : Nauka, 1983. 583 s.
38. Judkevich M. Avner Grejf: model' dlja sborki (Predislovie k russkomu izdaniju knigi A. Grejfa «Instituty i put' k sovremennoj jekonomike: Uroki srednevekovoj trgovli») = Avner Greif: model for assembling (Preface to the Russian edition of A. Greif's book «Institutions and the Way to Modern Economics: Lessons from Medieval Trade») // Grejf A. Instituty i put' k sovremennoj jekonomike. Uroki srednevekovoj trgovli. Moskva : Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2013. S. 9-19.
39. Jaspers K. Smysl i naznachenie istorii = Meaning and purpose of history. Moskva : Politizdat, 1991. 527 s.
40. Sarabyanov Andrei, Strizhkova Natalia. Art and Power. The Russian Avant-garde under Soviet Rule (1917-1928). London, Unicorn, 2022. 197 p.

Статья поступила в редакцию 09.09.2022; одобрена после рецензирования 14.10.2022; принята к публикации 10.11.2022.

The article was submitted on 09.09.2022; approved after reviewing 14.10.2022; accepted for publication on 10.11.2022.