

“ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ ХУДОЖНИКА” МАЛЕВИЧА В КОНТЕКСТЕ МОСКОВСКОГО АНАРХИЗМА 1917–18 ГОДОВ

Нина Гурьянова

Факт публикации Малевичем “Декларации прав художника” в разделе “Творчество” ежедневной политической газеты “Анархия”¹ Московской Федерации Анархистских Групп знаменателен: во-первых, он свидетельствует о том, что за несколько месяцев своего существования, с сентября 1917 года, “Анархия” заняла центральное место среди радикальной периодики, и переросла свою изначально узко-политическую ориентацию, у газеты сформировалась своя читательская аудитория, сочувствующая анархизму и проявляющая литературно-художественные интересы, близкие авангардным кругам.² В свою очередь, “левая” художественная публика начала воспринимать именно эту газету как “свою”, как основной источник новостей культурной жизни наиболее радикального авангардного крыла. Начав с еженедельного анархического листка, издатели и редакторы, братья Аба и Зеев Гордины, к 1918 году смогли увеличить объем газеты вдвое, и перешли к ежедневным выпускам, чему немало способствовало появление в газете художественно-литературного раздела “Творчество.” С весны 1918 — и до закрытия газеты властями в июле того же года — его постоянными авторами были Алексей Ган, Казимир Малевич и Александр Родченко, успевшие опубликовать более

¹ Статья впервые опубликована в газете *Анархия*, 92 (23 июня 1918). Позднее перепечатана в: Казимир Малевич, *Собрание сочинений в 5-ти томах*. Т. 1. Москва: Гилея, 1995. С. 69

² О роли газеты в художественных и литературных кругах см. Leonid Geller, “Voyage au pays de l’anarchie. Un itinéraire: l’utopie,” *Cahiers du monde russe* 37 (1996), Allan Antliff, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007), а также Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy* (Berkeley: California University Press, 2012).

десятка статей каждый. И все-таки, думаю, не ошибусь, выделив в этом ряду “Декларацию прав художника” как знаковую публикацию.³

Текст Малевича включал в себя две части. Первая, под названием “Жизнь художника,” определяла “неприкосновенность жилища и мастерской,” а также высший суверенитет индивидуальной жизни и свободы над любыми идеологическими или государственными структурами и законами. Малевич здесь весьма последователен в своей политической позиции против агрессии и насилия государства по отношению к гражданскому населению, которая совпадала с позицией газеты: “никто и никакие законы, даже в то время, когда угрожает смерть государству, отечеству, национальности, не должны иметь насилия над жизнью, а также управлять им (художником — *НГ*) без особого его на то соглашения.”⁴ Тема неприкосновенности человеческой жизни, требования отмены смертных казней и террора не сходили с политических передовиц “Анархии” начиная с марта 1918 года, когда начались несанкционированные расстрелы безоружных граждан на улицах города большевистской “чрезвычайной комиссией” Троцкого, и усилились репрессии против анархистов.

Вторая часть Декларации рассматривала “экономическое положение художника в капиталистическом государстве.”⁵ Особенно важными нам кажутся в ней две отправных точки: во-первых, требование полного контроля автора над произведенным продуктом, а именно над любыми сделками, затрагивающими его произведения, вплоть до преследования по закону (“никакие сделки как государством, так и частными лицами не должны совершаться без ведома автора”); во-вторых, признание приоритетного права

³ О роли философии анархизма в формировании взглядов Малевича см. статью Игоря Смирнова в ютом же сборнике

⁴ Казимир Малевич, «Декларация прав художника», *Собрание сочинений в 5-ти томах*. Т. 1. Москва: Гилея, 1995. С. 69

⁵ Ibid.

государства в закупке произведений искусства, но только для “народных галерей и музеев”, т.е. с просветительской или популяризаторской целью, для чего государство “обязуется немедленно приступить к организации по всем губернским, уездным и большим местечкам музеев, представив в возможно большем количестве знаков движения искусств по всем существующим направлениям.”⁶ Несомненно, эта часть Декларации предназначалась стать базовой основой для формирования экономической стратегии профсоюза художников–живописцев г. Москвы; не случайно она и написана была в момент дискуссий о реформировании профсоюза живописцев, непосредственно перед первым учредительным собранием этой организации, а ее публикация органически вплеталась в линию подготовительных материалов “левых” в преддверии этого собрания, состоявшегося 26 июня 1918 года.

Для того, чтобы уяснить ситуацию и расклад сил вокруг появления такого документа, как “Декларация прав художника”, и “левого” (или “молодого”) объединения художников вокруг “Анархии”, а также очертить уникальность этого момента в истории раннего авангарда, нам необходимо сделать небольшой исторический экскурс.

Почти сразу после февральской демократической революции 1917 года, свергнувшей абсолютную монархию в России, Временное правительство пришло к решению единовластно учредить новую силовую структуру в области управления культурой, а именно, так называемое “министерство искусств.” Организовывать это самое министерство было поручено Александру Бенуа, охотно предложившему свои услуги новой власти. К этому времени Бенуа, который, благодаря своей деятельности в области художественной критики прежде всего, уже утвердил себя в структуре царской Академии Художеств, считался довольно консервативным авторитетом в вопросах искусства.

⁶ Ibid.

Критик, способный создать или разрушить репутацию художника или целого направления, Бенуа выступал чаще всего с позиций своей собственной группы, “Мира искусства”, будучи связанным с нею личными вкусами и интересами. Именно в силу этого, известие об учреждении министерства под эгидой Бенуа вызвало буквальный фурор во всех лагерях культурной интеллигенции — от консерваторов до ультра-левых — возмущенных “кулуарным” характером такого решения, принятого, практически, без публичного обсуждения.

Реакцией на подобный “захват власти” стал митинг деятелей искусств, состоявшийся 12 марта в Петрограде, на котором присутствовало более полутора тысяч человек, и под аплодисменты прошла резолюция авангардиста Ильи Зданевича о создании нового Союза деятелей искусств, о созыве Всероссийского учредительного собрания деятелей искусств на “основе всеобщего, равного, прямого, тайного и пропорционального голосования без различий пола”, и протесте против учреждения министерства искусств и захвата власти отдельными группами. В последующем проекте устава была выделена основная цель союза: “создание условий, обеспечивающих свободу искусства творимого, свободу художественного образования и художественных воззрений...свободная пропаганда идей,” на основе принципа децентрализации и отказа от государственной “опеки” над искусством; а также предусмотрено создание механизма предотвращения “огосударствления” искусства: “законодательный почин и обязательное наблюдение над правительственными и общественными мероприятиями и начинаниями в делах искусства.”⁷

⁷ В. П. Лапшин, *Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году* (Москва: Советский художник, 1983), 333-335.

“Великая русская революция зовет нас к делу. Объединяйтесь. ратуйте за свободу искусству. Боритесь за право на самоопределение и самоуправление. Революция творит свободу. Вне свободы нет искусства. Лишь в свободной демократической республике возможно демократическое искусство”.⁸

Вслед за образованием Союза деятелей искусств, в апреле был создан Союз художников–живописцев Москвы, программа которого в целом повторяла декларации питерского Союза об “укреплении истинных свобод живописи” и “утверждении независимости жизни искусства от каких–либо давлений государственных установлений, учреждений и ведомств.” Тем не менее, в этих образованиях прослеживалось и существенная разница: в отличие от непомерного и хаотичного, в силу своих масштабов, Союза деятелей, включавшего в себя 8 подразделов (архитектура, скульптура, живопись, музыка, театр, литература, история искусства, декоративное и прикладное искусство), московский союз живописцев был изначально смоделирован по типу профессионального трудового союза, структуры более динамичной, объединенной более тесными экономическими и социальными интересами.

24 мая 1917 общим собранием был принят проект этого профессионального союза, выработанный организационной группой, в которую вошли авангардисты. Этот проект имел в своей основе деление на старшую, центральную, и молодую федерации, при этом федерация рассматривалась авангардистами как “единственная форма, могущая дать свободное развитие всех входящих в федерации течений искусства.”⁹ Обозначение левой, наиболее радикальной по своим взглядам, федерации, как “молодой” глубоко символично, и на мой взгляд, подчеркивает прямую преемственность с идеалами “Союза молодежи”

⁸ Ibid.

⁹ Рогдай. К истории образования союза, *Анархия* 96 (28 июня 1918)

(кстати, пытавшегося возродиться в том же 1917 году, но безуспешно.) Но по сравнению и с несостоявшейся коммуной “Союза молодежи,” и с непосредственно предреволюционными “узко–партийными” маргинальными образованиями авангарда, такими, к примеру, как “Супремус” Малевича, новые социальные амбиции, и концепция, легшие в основу профсоюза художников были несомненными шагами вперед. Впервые в среде авангарда прозвучала идея равноправного, полновластного, и вместе с тем автономного объединения не просто малочисленной группы единомышленников, а огромного коллектива художников всех направлений. Это была уже прямая и активная попытка взять в свои руки формирование не только художественного мира, но и художественного рынка, и завязанных на него отношений общества и художника, независимых и от новых государственных политических институтов, и от уже сложившихся до революции и еще действующих экономических структур.

В обращении организаторов к художникам говорилось: “Прочно поставленный подобно железо–бетонному мосту на прочных быках–основаниях Союз профессионалов–живописцев–художников должен сыграть огромную роль. ... Союз регулирует творческие силы ... мощно, законно и полно в себя их вбирая: отныне пусть вступит в право новый созидающий принцип деления на естественные соединения художников, а не на множество случайных выставочных конгломератов — результат вражды и ненормальных условий искусства. ... Будем укреплять не личности, не имена, не федерации, а личностями, именами, федерациями укреплять жизнь и идею Союза: пусть эта новая для нас идея пустит глубокие корни, как в каждом из нас, так и во всей массе художников.”¹⁰

В связи с этим текстом, без появления которого “Декларация прав” вряд ли была бы написана, хотелось бы выделить два момента.

¹⁰ Лапшин, 359

Во-первых, метафорика нарратива, в частности, обращение к символике “железо–бетонного моста” позволяет заподозрить прямое участие Малевича в создании этого текста, лексика которого вполне вписывается в стилистику многих его статей, опубликованных в газете “Анархия” в 1918 году, в частности, “Архитектура как пощечина бетоно–железу”: “Каждый век бежит скорее прошлого и принимает на себя большие грузы, кует себе *дороги из железо–бетонных тел.*”¹¹ Эта связь свидетельствует о серьезной анархистской ориентации московского авангарда.

Во-вторых, сама идея организации художников по типу рабочего профсоюза (а не по установившемуся еще во второй половине 19 века типу крупного — так называемых “союзов,” — или малого: “группы” или “ассоциации,” — товарищества), знаменательна. Организационная форма рабочего профсоюза, как и изначальная форма Советов, особо популярная в России в 1917–19 годах — идея отнюдь не большевистская, а анархо–синдикалистская. Профсоюз изначально представляет собой новую модель социалистической организации автономного самоуправляемого звена, независимого от партийной или политической структур власти.

Известный исследователь анархо–синдикализма Вадим Дамье в своей работе “Анархизм и синдикализм” подчеркивает, что Кропоткин “одним из первых выступил за работу анархистов в профсоюзах..., подчеркивая ее близость к анархизму в вопросах рабочей самоорганизации и самоуправления.”¹² Дамье характеризует профсоюзы как инструмент отстаивания групповых материальных требований в рамках существующего общества; современники Кропоткина, такие как Дюнуа, Малатеста, и Рудольф Роккер видели в концепции профсоюза потенциал для создания функционирующего в жизни

¹¹ *Анархия*, 37 (6 апреля 1918). Курсив мой.

¹² См. Vadim Damier, *Anarcho-Syndicalism of the 20th Century* (Edmonton, Canada: Black Cat Press, 2009).

“рабочего анархизма” который смог бы заменить собой абстрактный, утопический и воплощенный лишь на бумаге “чистый анархизм.” Структура профсоюза предполагает управление через советы–ячейки и общие собрания; гарантирует независимость меньшинства от большинства через равноценное представительство, а также разделение на фракции с автономным управлением, что, в свою очередь, обеспечивает со– существование разных идеологических позиций внутри одной структуры.

Все эти принципы, наряду с основной концепцией федеративного единства местных организаций, вошли в основу профессионального союза художников– живописцев исключительно благодаря активности “молодых,” которые были представлены в учредительном совете именами Малевича, Татлина, Розановой, Удальцовой, вскоре начавшими сотрудничество с “Анархией”.

Тем временем в Петрограде влияние авангардистов в Союзе деятелей искусств постепенно шло на убыль, что заставило многих участников питерского “левого” движения дистанцироваться и искать иное пространство для проявления своих амбиций. Стоит заметить, что к маю 1917 Илья Зданевич, во многом вдохновивший первоначальную концепцию независимого Союза, уже был в Тифлисе, откуда впоследствии эмигрировал в Париж.

В свою очередь, Маяковский, симпатизировавший принципам анархо– индивидуализма в своем предреволюционном творчестве, непосредственно после Октябрьской революции нашел такую лакуну в сотрудничестве с Наркомпросом Луначарского. Вместе с “вольтеро–террористами” Пуниным, Альтманом, и др. он разработал в 1919 идеологию “Искусства Коммуны”, и стал одним из создателей новой модели “огосударственного” авангарда, что, по сути, напрямую противоречило

первоначальному принципу Союза деятелей искусства об отделении искусства от государства, и вызвало отрицательную реакцию московских анархо–авангардистов, и прежде всего Малевича и Родченко.

За год своего существования Союз деятелей искусства, по мнению москвичей, окончательно доказал свою несостоятельность в качестве активной общественной организации, призванной “сплачивать и организовывать художественный мир”: “Союз деятелей искусства, на который в начале революции возлагались в художественных кругах большие надежды, который, казалось, был призван объединить всех деятелей искусства в защите общих художественных, материальных и правовых интересов, окончательно утратил всякое общественное значение, выродившись в обычного типа литературн–художественный кружок или клуб.”¹³

Таким образом, с точки зрения сотрудников отдела “Творчества” анархистской газеты, к весне 1918 года в художественной жизни Москвы, да и всей России, создалась тупиковая ситуация: две наиболее влиятельные организации, предназначенные управлять культурой в стране, демократический Союз деятелей искусств и большевистский отдел Изобразительных искусств Народного Комиссариата по Просвещению, находились в полной оппозиции друг к другу. Более того, ни один из этих институтов не был приемлим для наиболее активной, и наиболее радикальной группы авангардистов, объединившихся вокруг “Анархии”. Первый по причинам практическим, в силу своего уже сложившегося пассивного характера, а также “недоверия” к “левым” и отторжения наиболее радикальных идей, а второй — по идеологическим соображениям. Если питерские авангардисты, в основе своей, предпочли коммунистическую идеологию и охотно пошли на политизацию своей эстетики (как это сделали, например, Комфуты), то москвичи все

¹³ От союза к клубу (О деградации союза деятелей искусства), *Анархия* 21 (19 марта 1918).

еще оставались верны идеям анархо–индивидуализма, в частности, принципу “безграничной свободы” творчества и полного отторжения государственного контроля над искусством. Этому способствовала и особая обстановка в Москве, где с весны 1917 и вплоть до полного разгрома анархистских фракций в начале июля 1918 года, федерация анархистов представляла собой довольно заметную и активную силу на политической арене, в отличие от малочисленных и разрозненных питерских групп. По словам Яна Петерса, одного из большевистских функционеров тех дней, московские анархисты представляли собой вторую, как бы “параллельную”, власть.¹⁴

К этому времени отдел “Творчество” почти полностью занимал четвертую полосу газеты, практически став непосредственным рупором “левой фракции” живописцев, печатавших почти ежедневно отчеты о своих выставках, резолюции собраний, обзоры художественных событий, в том числе и непосредственно касающихся состояния национализированных художественных коллекций особняка Морозова, находившегося в ведении анархистов, и т.д. Авангардисты форсировали ряд полемических выступлений в пользу создания новой организации, могущей послужить новой моделью социального функционирования искусства и художника в сложившейся политической ситуации. По мысли Малевича, Татлина, Родченко, Розановой, Удальцовой и других корреспондентов, такой обновленной моделью и должна была стать задуманная ими реорганизация Профессионального союза художников–живописцев Москвы (которому, по их мнению, уже начинала угрожать опасность превращения в некое аморфное и “беззубое” общество по типу Союза деятелей искусств) в соответствии с анархическими принципами федеративной автономии.

¹⁴ Ян Петерс, интервью. *Известия* 71, номер 335 (11 апреля 1918)

В разделе “Творчество” обсуждались не только чисто эстетические проблемы и хроника актуальных событий “левого” лагеря московских анархистов в искусстве (включая театр, живопись и литературу), но и выработывались их экономическая и социальная программа. Рассуждения Малевича об экономическом положении художника возможно корректно интерпретировать только в связи с контекстом предшествовавших публикаций “Анархии” на эту же тему. Обсуждение ее напрямую началось со статьи Александра Струве “Искусство и рынок” в 24 номере газеты от 22 марта 1918. Эта публикация, имеющая дело в основном с ситуацией на книжном, а не на художественном рынке (в силу литературных занятий самого автора), тем не менее, затронула общие проблемы соотношения сил, и послужила отправной точкой для целого ряда последовавших публикаций Малевича, Гана, Родченко, Розановой, Удальцовой и Моргунова.

Многие авторы, пишущие о русском авангарде, не раз отмечали его “демократичность,” и не только, и не столько в отношении его эстетической идеологии, сколько с точки зрения чисто социальной: большинство представителей авангардных течений выросли в провинции, отличались крайне скромным происхождением, и не принадлежали к дворянской или интеллигентской “элите” (в отличие от многих символистов, к примеру). Приехав в Москву и Петербург учиться, и оставшись в столицах ради художественной или литературной карьеры, они часто вынуждены были поддерживать себя, набирая случайные мелкие заказы в журналах и т.д. или поступив на службу (например, Розанова служила в течение года в типографии Бутковской, а затем в городской управе, а Крученых несколько лет преподавал в женской гимназии.) В предреволюционной России их социальное и экономическое положение за редким

исключением были маргинальными, в то время как ни одно из значительных авангардных начинаний не было возможно без спонсорства, часто со стороны друзей, но порою и со стороны покровителей искусств или коллекционеров, пытавшихся диктовать свои условия: не будем забывать поучительный опыт “Союза молодежи,” распавшегося в результате ухода разозленного Крученых мецената Жевержеева. В силу всех этих причин, вопрос о позиции художника в новой послереволюционной исторической реальности для них был вопросом не благосостояния, а простого выживания. К тому же, новая историческая ситуация, последовательно разрушавшая устоявшиеся связи и иерархии, впервые предоставляла уникальную возможность сформировать художественную политику по-своему, заново, создав новую экономическую и социальную модель взаимодействия искусства и рынка.

В статье, положившей начало полемики об искусстве и рынке, Струве исходил из далеко не новой, и уже концептуализированной Малевичем и супрематистами, но в полную силу прозвучавшей в только что вышедшей “Газете футуристов” Маяковского, Каменского и Бурлюка посылки о современном ему “левом” искусстве как революционном “творчестве духа,” чуждом узко-прагматическим задачам “гильдий”:

“искусство во всех своих видах и формах есть творчество прежде всего человеческого духа...и является по своему существу областью, диаметрально противоположной чисто-материалистическим интересам человека и проведению этих интересов в жизнь.”¹⁵

Тем не менее, его тезисы, которые следуют за этой общей манифестантной идеей, представляют для нас гораздо больший интерес, так как в них Струве уходит от общих фраз и пытается сформулировать некое практическое руководство к действию. Он рассматривает сложившийся рынок с довольно любопытной перспективы, а именно — как

¹⁵ *Газета футуристов* 1, 15 марта 1918

свободную арену для искусственного насаждения тех или иных художественных ценностных систем и манипулирования художником–производителем со стороны не массы, не покупателя–потребителя, а “посредника.”

Такими посредниками, пытающимися активно контролировать не только художественный рынок, но и художественные идеи, с точки зрения Струве выступают “критик” и “меценат.”

Говоря о книгопечатной индустрии, Струве приходит к выводу, что именно критикой и рекламными кампаниями, часто оплаченными “меценатом”–издателем, “создаются в то же время и определенные вкусы у читателя, и в результате — приспособление к этим вкусам не только того или иного периодического органа печати, но вполне естественно, и того автора, который желает видеть свои произведения в этом органе напечатанными.” Таким образом, “спрос” со стороны читателя тщательно оркестрируется, и борьба на рынке книгопечатной продукции идет не только за материальный приоритет, но неизбежно перерастает в идеологическую конкуренцию.

“Меценат” в схеме, предложенной Струве, выступает как “средоточие рынка” (вокруг него — “борьба среди художественных групп, писателей, и т.д.”), а литературная или художественная критика — как “орудие рынка,” инструмент борьбы с конкурентом:

“И если так много говорится о раскрепощении человека в сфере экономической, то не менее громко надо кричать о раскрепощении его духовной стороны, в частности, об освобождении художника–творца от обезличивающего удушливого насилия со стороны рынка, массы и всех их покорных орудий и слуг. Нужны иные пути для возможности

выявления человеческого творчества во всех его областях, нужно освобождение и творца от рабского ига капитала от насилия над ним рынка подавления его творчества...”

Абсолютно в тон такой трактовки попадает и известная полемическая статья— манифест “Задачи искусства и роль душителей искусства,” подписанная Ганом, Малевичем, и его идеологическим соратником по супрематизму, Моргуновым, и опубликованная в следующем, номере 25 газеты за 23 марта. В роли “душителей” в ней фигурируют уже вполне конкретные “короли критики Бенуа, Тугендхольды и Ко.”

“Прежде без “печати” Бенуа и присных не могло ни одно художественное произведение получить права гражданства и благ жизни.

Так было с Врубелем, Мусатовым, П. Кузнецовым, Гончаровой, которых они, после долгих обливаний помоями, признали. А сколько осталось непризнанных! ...Нельзя было надеяться, что произведения их кто—либо купит без рекомендации “душителей”.

А ведь продажа картины была единственным средством, чтобы художник мог кормиться и платить за помещение.

Положение искусства было случайно и зависело от критиков и коллекционеров.”

И опять, казалось бы, тема не нова — Бурлюк опубликовал своих “Галдящих бенуа” в 1913 году, а первую листовку по поводу “Художественных писем” Бенуа еще в 1910. Но вот контекст у нее — новый. Вопрос о критике уже не является проблемой эстетической идеологии; он обретает социальный, политический вес. Именно поэтому в материалах

“Анархии” (в таких статьях как “Заколдованный круг” Моргунова, “Мы хотим” Удальцовой, “Одевайте шляпы и...” Родченко, “Государственникам от искусства” Малевича, “Удар” Гана, “Супрематизм и критика” Розановой) авангардисты вновь и вновь атакуют уже не отдельных критиков, а сам институт художественной критики, а вместе с ним и институт частного спонсорства и меценатства как авторитарные образования, получившие в руки монопольную лицензию на “оценку” искусства. В ситуации упразднения Академии художеств (в середине апреля 1918) в качестве ведущего государственного института, и образования новых демократических организационных моделей, таких как Союз деятелей искусства или московский профессиональный союз художников–живописцев, последовательно независимых от государства, ситуация политической борьбы в художественных кругах обостряется. В отличие от 1913 года у “левых” появляется реальный шанс: “Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий момент отворить темницы и выпустить заключенных.”¹⁶

Выражаясь не столь патетически, можно сказать, что в 1918 году авангардисты искали экономическую и социальную возможность “устранения” посредника и выхода на прямой контакт со своей аудиторией, пытались найти заветный путь между Сциллой и Харибдой экономического давления рынка и идеологического контроля со стороны государства. Так, в статье “Заколдованный круг” Алексей Моргунов пишет:

“Творческий дух художника убивали покупатели, критики, и ценители. У художника–новатора остались: боязнь покупателя, презрение к критику и равнодушие к ценителю. Прежде был покупатель буржуй. Теперь является новый покупатель — демократия...

¹⁶ Ган, Малевич, Моргунов. Задачи искусства и роль душителей... *Анархия* 25

На деле художник, творец жизни, принужден сидеть голодный, служить в канцелярии или работать на заказ обложки и плакаты и получать жалованье.

...Искусство не третье блюдо, а первое!

Мы, художники–анархисты, будем до конца бороться с мещанской пошлостью, откуда бы она не исходила, от буржуазии или демократии. <...>

Мы сами создадим себе необходимые условия для нашего творчества, а всяких заказчиков вытолкнем за дверь.”¹⁷

Ему вторит Удальцова: “Мы не хотим меценатов....Мы хотим равенства и свободы в искусстве... права на творческий труд.”¹⁸

В этот момент анархистская идеология казалась многим единственно приемлимой в качестве философской базы для построения новой модели бытования искусства.

Комментируя ситуацию в своем критическом обзоре государственного информационного заседания по организации художественной коллегии в г. Москве, Родченко пишет: “Эта критика теперь, в эти дни, дни восторга свободы, ничего не может сказать, ничего не может противопоставить нашим словам в “Анархии”... Настоящее принадлежит художникам–анархистам в искусстве, — тем революционерам, которых не принимают или принимают со скрежетом зубным на “приличные” выставки!”¹⁹

Основные идейные направления в группе художников и поэтов, собравшихся вокруг газеты “Анархия,” можно проиллюстрировать положениями из статьи “Анархизм, искусство и меценат,” опубликованной без подписи в разделе “Творчество”. В этой статье анархистская концепция свободы личности рассматривается в преломлении эстетическом:

¹⁷ Алексей Моргунов, «Заколдованный круг», *Анархия* 35 (4 апреля 1918)

¹⁸ Надежда Удальцова, «Мы хотим», *Анархия* 38 (7 апреля 1918)

¹⁹ Анти (Александр Родченко), «Новый комиссариат», *Анархия* 43 (21 апреля 1918)

“Свобода личности, всестороннее освобождение духовного и физического человека от какого бы то ни было насилия — вот лозунг всех анархистских течений, независимо от тех или иных оттенков... Посмотрим, насколько применим этот лозунг в области эстетики.

Несомненно, что истинным творцом в искусстве является тот человек (гений), который создает новую, доселе не существовавшую норму прекрасного...

...Быть свободным от (господствующих художественных) норм искусства отнюдь не значит находиться в полном неведении об их существовании... Выражаясь термином Штирнера, нужно присвоить культуру прошедших веков, сделаться ее господином, и тем самым внутренне освободиться от нее, стать свободным творцом новых ценностей.”²⁰

Последняя фраза бросает свет на отношение к традиции со стороны авангардистов, которое проявилось в 1917–18 годах в полемике вокруг “особняка Морозова,” вылившейся в конкретные действия по охране анархо–художниками памятников культуры. Такое позитивное, по сути, отношение к художественному наследию, не распространяется на фигуру консерватора — “мецената,” которому отказывают в титуле бескорыстного “хранителя” наследия: “меценат уже в силу инстинкта самосохранения является тем столпом старого общества, которое связано неразрывными цепями с прошлым и его бывшими “правдами”, т.е. неправдами.” С позиций автора статьи, “меценат” является авторитарной — и одновременно, зависимой и психологически, и

²⁰ “Анархизм, искусство и меценат,” *Анархия* 34 (4 апреля 1918)

экономически от своей идеологии — фигурой, которая именно в силу своей консервативной “инертности” “развращает художника”; в то время как только “ярко выраженная враждебность ко всякому авторитету, ко всякому насилию” может создать “плодотворную почву” для “творческих индивидуальностей” искусства.

Вся эта риторика, так или иначе, неизбежно ставит нас перед вопросом: какую же замену “меценату” предлагали “новаторы”? И в чем заключалась суть их новой экономической модели, которая бы позволила художнику сохранить автономность своей позиции, и одновременно — участвовать в регулировании художественного рынка?

Возвращаясь к “Декларации прав художника” Малевича, с анализа которой мы начали эту дискуссию, мы увидим, что в качестве такой модели предлагается организация обширной сети музеев — или “домов” — современного искусства на, так сказать, общественных, а не частных, началах. Эта идея фигурирует уже в заметке “Дом современного искусства,” опубликованной 27 марта в номере 28 “Анархии,” и приписываемой Малевичу, но подписанной Инициативной группой свободной ассоциации художников (Ин.гр.своб.ассоц.худ.), организованной при отделе “Творчество” Ганом, Малевичем, Моргуновым, и Родченко.

“В настоящее время изменяются формы жизни и должно измениться отношение к искусству. Пора перестать искусству быть третьим блюдом.

Но это будет тогда, когда народ... вырвет из частных... рук собирателей искусства искусство.

...Необходимо создать целый ряд народных музеев современного искусства, идя совершенно новыми путями к их осуществлению.”

Общность тем и языка с другими статьями, опубликованными в газете (так, например, здесь впервые фигурирует риторическое “пора перестать искусству быть третьим блюдом,” выражение, подхваченное в статье Моргунова) еще раз подтверждает, что ни одну из опубликованных здесь статей не следует рассматривать в отрыве от уникального единства общего контекста, общего диалога, сложившегося в 1918 году вокруг “Анархии,” со всем его многоголосием. И так, говоря об уже сложившихся собраниях и музеях, Малевич под “новыми путями” несомненно предполагает национализацию этих собраний, что, собственно, и происходило после Октябрьской революции. Но вот в отношении финансирования новых “народных музеев современного искусства” ситуация не так ясна.

Фактически, отдавая в своей Декларации приоритет в закупках произведений у художников государству, Малевич приближается к опасной теме государственного субсидирования искусства. Для человека, провозгласившего: “И как бы мы ни строили государство, но раз оно — государство, уж этим самым образует тюрьму,” (“Ответ”) и убежденного, что “в искусстве не должно быть государства” (“В государстве искусств” *Анархия* 54, 9 мая 1918), эта тема не может не казаться опасной, с точки зрения его собственной идеологии. Практически, Малевич ступает на шаткую почву, оговаривая в своей Декларации для художника абсолютный контроль над любыми сделками, в том числе и совершенными государством, и в тоже время отдавая государству приоритет закупок.

От осуществления государственных закупок до государственного заказа, который, в свою очередь, дает государству контроль над искусством, дистанция не так уж велика. Очевидно, в связи с этой боязнью потери независимости художника, Малевич считает

необходимым оговорить в последнем, четвертом пункте Декларации: “я не пользуюсь ни даровыми мастерскими, ни жилищем, а также устройством выставок, если последние не входят в дело просвещения государства.”

Вопрос о дистанцировании от государственной власти и государственного контроля был особенно чувствительным для московских “левых”, особенно для Малевича и Родченко, которые в 1918 году активно вырабатывали собственные модели функционирования искусства, и открыто критиковали “комиссариаты искусства”, комиссии Луначарского, и прочие государственные образования по управлению художественной жизнью. Но, пожалуй, наиболее четко и лаконично охарактеризовал опасность этого нового “капкана” для искусства охарактеризовал рабочий депо Владимир Шокин в заметке “Настал момент,” адресованной “товарищам футуристам” и помещенной в разделе “Творчество”: “все о чем пестрят страницы статей Фриче и декретов народных комиссаров: вместо искусства “для буржуазии” подновили искусство “для пролетариата”; вместо меценатов буржуев пускай будет меценат “государство.”²¹

Через несколько лет после того как анархистское движение в России было вырезано под корень, и для любых социальных анархистских структур уже не оставалось места, Малевич, Родченко, Татлин смогли частично осуществить некоторые из своих проектов, родившиеся в эпоху “Анархии” (например, создание недолго просуществовавших Музеев Художественной Культуры и Живописной Культуры в Москве и Петрограде), только публично “забыв” свое анархическое прошлое и заняв государственные посты в Наркомпросе.

Но весной 1918 года эта возможность создания автономной и самоуправляемой социальной организации бытования искусства еще, казалось бы, реально существовала.

²¹ *Анархия* 74 (1 июня 1918)

Анархо–синдикалистская модель профессионального союза художников воспринималась тогда единственной моделью, могущей обеспечить независимое существование художника.

Для того, чтобы убрать “посредника,” был нужен профсоюз: с его коллективными возможностями определенного контроля над рынком со стороны работников, а не “посредников;” с его принципами организации выставок относительно независимых от рыночного (экономического) или политического контроля государства; с его автономией федераций, предусматривающей равномерное представительство и позволяющей предотвратить подавление меньшинства большинством.

На практике все эти принципы осуществились, благодаря настойчивости “левой федерации,” в единственной и первой выставке профсоюза художников.

26 мая 1918 года, за месяц до общего собрания членов профсоюза художников–живописцев Москвы, и в ознаменование первого года существования этой организации, открылась первая выставка профсоюза, организованная без жюри. В ней приняли участие более 180 художников самых различных направлений, представив сотни работ, выставленных в трех разделах, соответствующих членству в “старшей”, “центральной” и “левой” федерациях. В тот же день в “Анархии” был опубликован анонс, рекламирующий “Выставку для масс”:

Профсоюз худ. живописцев в Москве приглашает на открытие выставки картин союза....Выставка будет открыта 2 месяца.

Товарищи! Идите на эту выставку. Художники выставляют свое творчество. Чтобы понять действительную ценность творческих дерзаний, нужно

больше видеть и меньше слушать господ посредников и перепродавцев живого строительства форм и красок гения нашего дня.²²

В течение мая и июня, вплоть до закрытия газеты, “Анархия” публиковала критические эссе, посвященной выставке в целом или ее отдельным аспектам.

Намечающийся конфликт центральной и левой федераций стал заметен еще в процессе подготовки выставки. Родченко в статье “Так поднимитесь же!” муссирует эту тему: “Все идет вперед и вперед, а мы опять избираем избранных и создаем центры и власть. Вот профессиональный союз, и мы у подножия его, у выбранных нами же чиновников... Вот художественные комиссии, и мы распластаны, как птицы раненые, комиссарством. ... Так сбросьте всю мишуру всякой власти!”²³

Еще одна короткая заметка Родченко “Левым выставки союза художников живописцев,” написанная в тональности манифеста, и снова подписанная “Анти”, была опубликована в #75, а в #86 Розанова поместила статью “Супрематизм и критика,” продолжив тему неадекватности старой и необходимости создания новой функциональной критики искусства. Наконец, в #89 появилась развернутая критическая рецензия на экспозицию “левых” Малевича (повторив кое-какие положения из более ранней статьи под именем Палтусова) “Выставка художников-живописцев. Левая федерация.”

Все эти публикации, как мы уже отмечали выше, несомненно были частью публичной кампании, задуманной авангардистами с целью подготовки почвы для более радикальной реорганизации профсоюза. 16 июня московские анархо-авангардисты

²² *Анархия* 69 (26 мая 1918)

²³ *Анархия* 42 (12 мая 1918)

опубликовали свой проект “Положения о федерациях в предверии общего учредительного собрания профсоюза художников–живописцев.” То, что этот проект появился в газете за подписью Родченко — логично. Его позиция в “Анархии” с самого начала была наиболее радикальна, в какой то мере, наиболее социально активна, и даже агрессивна, по сравнению с позицией Малевича.

Новый проект “Положения о федерациях” предусматривал предоставление каждой федерации, как равноправной и автономной группе профсоюза, право самостоятельно действовать в вопросах художественного, принципиального и общественного характера, независимо от остальных федераций: “Во всех делегациях, комиссиях и т.п., где участвует союз в целом, представительство союза должно быть трехличное, т.е. от каждой федерации. Нарушение этого принципа, как базы, на которой основан союз, делает делегации, комиссии и проч. незаконными и самочинными.”²⁴

В компетенции каждой федерации были выборы и отозвание своих делегатов, решение вопросов об организованных выступлениях в профессиональной области; решение конфликтов, возникающих между членами и учреждениями федерации; устройство выставок, конкурсов, клубов для художников, аукционов и лекций, а также прием членов в союз представителями исключительно той федерации, в которую художник желает вступить.

Эта программа, по сути, следует основным принципам организации любой анархической автономной структуры.

Так, если сравнить проект устава “левой” федерации с уставом Московской Федерации Анархистских Групп (МФАГ), которая являлась учредителем газеты “Анархия,” нельзя не увидеть принципиальное сходство, которое позволяет говорить о

²⁴ *Анархия* 86 (16 июня 1918)

том, что в проекте профсоюза художников была впервые произведена попытка создания функционирующей модели социального управления искусством и художественной жизнью целиком на основе анархических принципов. “Федеративный договор” МФАГ публиковался на страницах той же газеты в #12 (“К вопросам организации. Федеративный договор московских групп анархо–коммунистов, анархо–синдикалистов и др. течений”) и #13 (“Из деятельности федерации анархистов”). В опубликованных документах провозглашалась, прежде всего, “совершенная автономность” и схожие принципы представительства групп, входящих в состав МФАГ, целью которой являлось “полное освобождение человеческой личности от всех форм экономической эксплуатации, политического гнета и духовного рабства.”

Именно разногласия в вопросах автономии и повлекли за собой раскол на общем собрании профсоюза художников–живописцев, в результате которого ни одно из предложений “левой” федерации не было принято. Доклад Удальцовой (которая, наряду с Родченко, была делегирована от левой федерации), сделанный непосредственно перед голосованием, довольно ясно дает почувствовать общую ситуацию, а также беспокойство и императивы “левых”:

“Нам говорят теперь, что федерация автономна только в пределах автономии каждого отдельного члена союза, ибо каждый член имеет право, не испрашивая разрешения союза, устраивать выставки, издавать журналы и проч. Очевидно, на таких основаниях нечего было устраивать союз на федеративном делении, а было что–то другое, что имели ввиду организаторы нашего союза.

В апреле прошлого года образовался союз “авторитетов искусства.” Часть левых художников, приглашенная в этот союз, не нашла там возможностей настоящей и свободной жизни для своего искусства.

Образовалась организационная группа <...> и для нее стало ясным, что искусство может развиваться в среде, отвечающей его жизненным вопросам.

Было ясно и другое: всякие деления — узко партийные, эстетически–выставочные не соответствуют более жизни, и надо найти другое единение художников, более широкое, могущее вместить в себя различные по форме течения, но близкие по духу.”²⁵

Попытка создания новой анархо–синдикалистской модели социального бытования искусства была провалена, устав не поддержали на общем голосовании, а за этим немедленно последовал демонстративный выход из профсоюза всей левой федерации. Родченко в своей статье “Раскол” этот провал объяснил так: “Конечно, это и должно было случиться. Как иначе могли реагировать свободно вошедшее в центральную федерацию... культурное чиновничество.”²⁶ В свою очередь, Розанова, комментируя это же событие, горько восклицала: “Тем лучше для нас. Тем хуже для союза. Левая федерация, имеющая в себе творящее начало, построит новую жизнь, отвечающую ее принципам.”²⁷

Эти слова, впрочем, не оказались пророческими: левая федерация так и не смогла подняться и обрести прежние силы; а профессиональный союз художников встал на более пассивный путь уже выбранный прежде Союзом деятелей искусств. 14 июля 1918 активистами “левых” был создан собственный профессиональный союз художников–живописцев нового искусства на основе левой федерации, в устав которого они

²⁵ Доклад Удальцовой. Левая федерация. *Анархия* 96 (28 июня 1918)

²⁶ Анти (Александр Родченко, «Раскол художников-живописцев в Москве», *Анархия* 99 (2 июля 1918)

²⁷ Ольга Розанова, «Уничтожение трехфедеративной конструкции союза как причина выхода из него левой федерации», *Анархия* 99 (2 июля 1918)

постарались вмести принципы федерализма и автономии для каждой художественной группы, пожелавшей войти в союз. Однако уже через год он прекратил свое существование, вместе со “старым” профсоюзом влившись во вновь утвержденный на централистских началах всероссийский профсоюз работников искусства (Всерабис).

Впрочем, к этому моменту большинство авангардистов, пытаясь подтвердить жизнеспособность своего искусства в новом обществе, и кардинально изменив свою первоначальную позицию отказа от прямого вхождения в политические структуры власти, уже состояли на должностях в Московской коллегии изобразительного искусства Наркомпроса, и создаваемых на ее основе многочисленных комиссиях и институтах. “Левые” художники приняли февральскую, а потом и октябрьскую революции, искренне веря в долгожданную возможность реального «действия», воссоединения пространства искусства и жизни. Но первоначальная эйфория быстро прошла – социальная действительность, жестко структурированная согласно новым политическим установкам, все острее входила в конфликт с анархическими идеалами “творцов-изобретателей” новой жизни. С этого момента, авторитарный принцип и утилитаризация искусства начинают доминировать в постепенно политизируемой идеологии авангарда, что в корне меняет сущность и цели всего движения.