



Научная статья
УДК 7.036(47+57)“1933”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.014

Трансформация отечественной художественной деятельности в 1933 году (на материалах Ленинграда и Иркутска)



Лисицина Яна Юрьевна

Иркутский государственный университет, Иркутск, Российская Федерация
vaslis@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3547-587X>, SPIN-код (Science Index): 8094-6233

Аннотация. Статья посвящена анализу трансформации художественной деятельности и институционализации советского искусства. Цель исследования — выявить механизмы конкретизации идеологических установок в художественной среде в 1933 году. Актуальность работы обусловлена необходимостью уточнения процессов становления советской художественной системы на уровне локальных практик, а не только общегосударственных решений. Научная новизна заключается в сопоставительном анализе материалов Ленинграда и Иркутска за 1933 год, что позволяет рассматривать этот период как самостоятельный этап формирования советской художественной модели.

Показано, каким образом в системе «центр — периферия» формировалась художественная практика на институциональном и дискурсивном уровнях, что сопровождалось трансформацией условий и способов творческой деятельности. В рамках этого процесса происходило содержательное наполнение идеологических установок, приведшее к становлению универсальной, иерархически организованной художественной модели. Анализ сосредоточен на двух культурных событиях 1933 года в Ленинграде и Иркутске, различающихся по формату и масштабу, но включенных в единый процесс. Это позволяет проследить реализацию государственного курса в области искусства в различных социокультурных и территориальных условиях.

Источниковую базу исследования составляют архивные материалы ЦГАЛИ Санкт-Петербурга и ЦДНИ ГАИО (Иркутск). Теоретико-методологическую основу образуют концепция поля культурного производства П. Бурдьё и анализ режимов истины М. Фуко, а также работы М. Мееровича, в которых художественная сфера рассматривается в контексте распределения ресурсов и институционального регулирования. Учитываются исследования по истории советского искусства, в которых обозначены общие принципы его институционализации, однако их реализация в региональных условиях остается недостаточно изученной. Установлено, что в 1933 году трансформация художественной деятельности носила не только организационный, но и нормативный характер: формировалась система профессиональных требований, критериев и механизмов признания. Критерии оценки смещаются от эстетических оснований к процедурам официального одобрения, где мастерство соотносится с тематикой и трактовкой образа, определяемыми идеологическими и организационными требованиями. Выявлено, что формирование советской художественной модели сопровождалось переходом от относительной автономии художественного поля к режиму внешнего регулирования, при этом универсализация сочеталась с различиями между центром и периферией. Обосновано, что 1933 год следует рассматривать как самостоятельный этап

становления советской художественной системы, связанный с практической реализацией и закреплением новых нормативных установок.

Ключевые слова: советское изобразительное искусство, институционализация, советская художественная система, трансформация художественной деятельности, Ленинград, Иркутск, региональные художественные практики, Союз советских художников, соцреализм

Финансирование: исследование выполнено при поддержке Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (АИС).

Для цитирования: Лисицина Я.Ю. Трансформация отечественной художественной деятельности в 1933 году (на материалах Ленинграда и Иркутска) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 230–241. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.014>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1307>.

Original article

Transformation of artistic activity in the USSR in 1933 (based on materials from Leningrad and Irkutsk)

Yana Yu. Lisitsina

Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation

vaslis@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3547-587X>, SPIN-code (Science Index): 8094-6233

Abstract. The article examines the transformation of artistic activity and the institutionalization of Soviet art at the local level. The aim of the study is to identify the mechanisms through which ideological directives were concretized within the artistic milieu in 1933. The relevance of the research lies in the need to clarify the processes by which the Soviet artistic system took shape within local practices, rather than solely through nationwide decisions. The novelty of the study consists in a comparative analysis of materials from Leningrad and Irkutsk from 1933, which makes it possible to treat this year as a distinct stage in the formation of the Soviet artistic model. The paper demonstrates how artistic practice was shaped within the ‘centre — periphery’ system at both institutional and discursive levels, accompanied by changes in the conditions and modes of artistic activity. Within this process, ideological directives acquired concrete content, leading to the emergence of a universal and hierarchically organized artistic model. The analysis focuses on two cultural events of 1933 in Leningrad and Irkutsk, differing in format and scale but embedded in a single process, allowing one to trace the implementation of state cultural policy in different territorial contexts.

The source base consists of archival materials from the Central State Archive of Literature and Art in St. Petersburg and the Center for Documentation of Contemporary History of the Irkutsk Region. The theoretical and methodological framework draws on the approaches of Pierre Bourdieu (the concept of the field of cultural production) and Michel Foucault (analysis of regimes of truth), as well as the works of Mark Meerovich, which consider the artistic sphere in terms of resource distribution and institutional regulation. Existing scholarship on the history of Soviet art is taken into account to outline the general principles of its institutionalization; however, their realization in regional contexts remains insufficiently studied.

It is established that in 1933 the transformation of artistic activity was not only organizational but also normative: a system of professional requirements, evaluative criteria, and mechanisms of recognition was formed, linked

to the organizational structure of artistic life. The principles of evaluation shifted from aesthetic grounds to procedures of official recognition, where artistic mastery was correlated with subject matter and the treatment of imagery as determined by ideological and organizational demands. The formation of the Soviet artistic model was accompanied by a transition from the relative autonomy of the artistic field to a regime of external regulation, while in practice, universalization coexisted with differences between the centre and the periphery. It is argued that 1933 should be regarded as a distinct stage in the development of the Soviet artistic system, associated with the implementation and consolidation of new normative principles.

Keywords: Soviet fine arts, institutionalisation, Soviet artistic system, transformation of artistic activity, Leningrad, Irkutsk, regional artistic practices, Union of Soviet Artists, socialist realism

Acknowledgments: the study was supported by the Association of Art Critics and Art Historians (AIS).

For citation: Lisitsina, Ya.Yu. (2026) 'Transformation of artistic activity in the USSR in 1933 (based on materials from Leningrad and Irkutsk)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 230–241. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.014. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1307>. (In Russ.)

Введение

Художественная жизнь в СССР начала 1930-х годов характеризовалась глубокой перестройкой и формированием новых организационных и нормативных механизмов профессиональной деятельности. Актуальность исследования обусловлена необходимостью их изучения и уточнения не только на уровне общегосударственных решений, но и в локальных условиях конкретной художественной среды. Проблематика трансформации советского искусства этого периода получила развитие в работах В. Манина, И. Голомштока, Б. Гройса, Б. Иогансона, Г. Янковской и других исследователей. Несмотря на значительный корпус тематической литературы, посвященной становлению советского искусства, недостаточно проработан вопрос о том, как именно в 1933 году менялись принципы художественной оценки и происходило производство критериев профессионального признания в конкретных практиках художественной деятельности.

Для анализа проблемы привлекаются подходы, раскрывающие процесс с разных сторон: концепция поля культурного производства Пьера Бурдьё позволяет рассмотреть художественную среду как пространство борьбы за право определять критерии оценки и профессионального признания; работы Марка Мееровича соотносят этот процесс с механизмами государственного распределения ресурсов, а подход Мишеля Фуко дает возможность проанализировать способы его закрепления в рамках «режима истины» [1, с. 206]. Связка «дискурс — институции» прослеживается в микроисторическом анализе при сопоставлении центра и периферии, что позволяет показать механизмы трансформации вне линейной модели «внедрения сверху» и выявить различия в способах включения художников в систему новых требований.

Исследование обращается к началу 1930-х годов — периоду резкого организационного и эстетического перелома и ускоренного переустройства художественной жизни, соответствовавшему второму этапу реконструкции, начало которого связывается с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» [2, с. 399]. Последующие месяцы стали фазой первичной реализации принятых решений, поэтому именно 1933 год является ключевым для понимания динамики происходивших процессов. Внимание к нему обусловлено не хронологическим удобством, а репрезентативностью последствий культурной политики: после многолетней борьбы течений отечественный художественный мир столкнулся с директивно заданной необходимостью заново определить задачи и методы своей деятельности. В это время усиливается нормативное закрепление искусства в рамках проекта социалистической модернизации, что сопровождалось переходом к режиму внешнего нормативного регулирования. Однако формирование системы, замкнутой в моноформу Союза советских художников, разворачивалось неравномерно: в масштабах страны это проявлялось как дихотомия «центра» и «периферии» и выражалось в асимметрии темпов и способов внедрения новой организационной модели.

Ленинград и Иркутск в ранней фазе советской художественной политики

Аналитическим срезом исследования выступают два мероприятия первой половины 1933 года, объединившие значительное количество мастеров и ставшие площадками для профессиональных дискуссий. Источниковую базу составляют стенограммы выездного заседания Президиума Союза

работников искусств (РАБИС) совместно с Союзом советских художников, проходившего в Ленинграде 26¹, 29 января и 2 февраля 1933 года и посвященного обсуждению выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Вторым важным источником служат документы Первой краевой конференции художников Восточно-Сибирского края, состоявшейся в Иркутске с 10 по 13 апреля 1933 года.

Выбор Ленинграда и Иркутска обусловлен их различным институциональным статусом и положением в художественной системе: первый выступает ключевым центром культурной жизни страны, второй — пространством адаптации и практической реализации формируемых установок. Обращение к ленинградскому материалу продиктовано концентрацией и публичной артикуляцией художественных процессов; дискуссии здесь рассматриваются как формы регуляции художественного поля, в рамках которых формулировались новые требования к мастеру, тематике и творческой идентичности. Включение иркутского компонента позволяет выявить специфику институциональных изменений вне крупнейших центров. Сибирская конференция не является лишь вторичным отражением «центральных» процессов — она представляет собой самостоятельную среду артикуляции нормативных требований и профессиональных ожиданий, демонстрируя перенос нормативных решений в практическую плоскость на удаленной территории.

Ленинградский материал дает предельно ясную рамку на уровне организации события. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет» проходила в Русском музее с ноября 1932 года. Ее подготовка была поручена П. Нерадовскому, Н. Добычиной и Н. Пунину, который убедил руководство музея «организовать выставку-ретроспективу революционного искусства»; за оформление залов отвечал Б. Щуко [3, с. 256–257]. Несмотря на то что экспозиция открылась уже после постановления ЦК ВКП(б) о роспуске художественных группировок, на ней были представлены все направления — от реалистов (АХРР) до авангарда. Складывалось «...впечатление “гражданского мира” и благодати, господствующих будто бы на фронте советского изобразительного искусства. Над выставкой реял ветерок либерализма» [4, с. 59]. Однако «мира и благодати» в январско-февральских дискуссиях 1933 года как раз не наблюдалось: жесткая полемика, вызванная идеологическими и организационными противоречиями, фиксировала переход от простой демонстрации достижений к их

нормативной интерпретации. Границы обсуждения с самого начала были расширены: искусствовед Л.И. Пумпянский, выступавший первым, подчеркнул, что речь пойдет не столько о выставке, сколько о состоянии всего «изофронта» на основе ее материалов [5, л. 3].

В Иркутске, ставшем столицей Восточно-Сибирского края, положение в художественной сфере кардинально отличалось от ситуации в крупнейших культурных центрах: требовалось не столько объединение и реформирование уже существующей среды, сколько ее фактическое создание. Удаленность от столицы и европейских культурных путей, суровые природно-экономические условия и отсутствие устойчивых профессиональных связей препятствовали консолидации творческих сил региона: «Можно безошибочно утверждать, что к 1932 году никаких художественных объединений в Восточной Сибири не существовало» [6, с. 5].

Попытки институционального строительства предпринимались и до 1932 года, однако не имели устойчивых перспектив. Так, в Ново-Николаевске (ныне Новосибирск) в 1926 году возникла организация всесибирского масштаба — общество «Новая Сибирь», которое к 1927 году насчитывало 108 членов. Но из-за дефицита ресурсов и отсутствия поддержки со стороны властей связь между центром и филиалами распалась, и в 1931 году общество ликвидировали². Вслед за административно-территориальными преобразованиями в том же 1931 году иркутские художники предприняли новую, также безуспешную попытку создать объединение — на этот раз в границах Восточно-Сибирского края. Как отмечал художник Андреев: «Если писатели в Сибири имели свои организации, плодили протоколы, то у художников не было ни организации, ни протоколов»³.

Институционализации сибирского искусства напрямую способствовало постановление 1932 года. Если в центре этот документ стал инструментом жесткой унификации и, как железный молот, переколотил многочисленные группировки в единую массу союза, то на периферии его действие носило скорее институционально-созидательный характер. Он стимулировал процесс формирования профессиональной организации, причем местная власть была вынуждена включиться в него самым активным образом. Для создания краевого объединения 21 июля 1932 года в Иркутске был утвержден состав правления, а 15 марта 1933 года секретариат Восточно-Сибирского крайкома ВКП(б) принял

¹ В первый день ленинградской сессии в мероприятии участвовал, как указывается на обложке архивного дела, директорат ЛенЖАСа. По-видимому, речь идет о руководстве Ленинградского жилищно-архитектурно-строительного союза.

² Хроника // Сибирские огни. 1931. № 7–8. С. 128.

³ За творческую работу! // Будущая Сибирь. 1932. № 3. С. 111–112.

решение о созыве Первой краевой конференции художников. Именно на ней был учрежден ВСКраССХ — Восточно-Сибирский краевой союз советских художников.

Новая структуризация художественной среды напрямую влияла на характер профессиональной деятельности: менялись не только организационные рамки, но и сами параметры творчества, тематические ориентиры, формы участия в общественной жизни и способы профессиональной легитимации. Как в Ленинграде, так и в Иркутске перестройка системы художественного управления сопровождалась изменением статуса художника и условий его работы.

О роли художника в советской системе

Ленинград в начале 1930-х годов выступал как один из ключевых центров формирования художественного поля, где роспуск прежних объединений и создание единого союза сопровождались концептуальным осмыслением новой модели деятельности в сфере искусства, что отчетливо отразилось в обсуждении выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Очевидны попытки выработать новые основания художественной оценки; наблюдалась напряженная борьба между несколькими моделями творчества: авангардной, натуралистической, академической и становящейся доминирующей реалистической, ориентированной на социалистический вектор. Это можно расценивать как борьбу за право определения критериев признания внутри перестраиваемого поля [7, с. 378, 480–481]. Происходила перестройка нормативных оснований профессиональной деятельности. Л.И. Пумпянский прямо связывал оценку изобразительного искусства с задачами социалистического строительства, подчеркивая: «...основными исходными позициями <...> являются те общие пути, по которым идет развитие нашего социалистического строительства» [5, л. 4]. Такой способ аргументации делал художественную оценку нормативной: ориентиры задавались не эстетикой, а внешними идеологическими предписаниями. Менялся и сам характер художественного видения — очевиден переход от познания мира через многообразие форм к его интерпретации через единую, санкционированную реалистическую форму. Личное «я» художника признавалось недостаточным основанием для творчества; творец утрачивал автономию, превращаясь в носителя коллективного классового сознания.

В русле пересмотра роли художника разворачивались и выступления на иркутской конференции. Мероприятие началось с прямой критики: мастерам ставились в вину «камерная индивидуальная работа», «небрежное отношение к делу», замкнутость, «отсталость от жизни» и запоздание

с организацией союза [8, л. 1]. Были и «пряники». Так, представитель Крайрабиса посетовал: «Художника считают человеком, неизвестно что делающим, и считают, что о нем не надо заботиться», — подчеркнув, что с созданием союза становится возможным организованное обслуживание «изо-работников», ранее отсутствовавшее [8, л. 1 об.].

Статус художника в советской системе начал определяться не столько индивидуальной творческой позицией, сколько степенью его включенности в институционально оформленную и идеологически регламентированную среду. Профессиональное признание и доступ к материальным благам теперь напрямую зависели от участия в организованной структуре художественной жизни. Распределение ресурсов и заказов стало инструментом контроля, переводящим культурную практику в управляемый административный сегмент. Произошел переход от относительной автономии художественного сообщества к режиму внешнего нормативного регулирования.

Как и на ленинградской площадке, в Иркутске была обозначена неразрывная связь идеологии и творчества: «Работники <...> искусства являются борцами за диктатуру пролетариата» [8, л. 1 об.]. Подчеркивалось, что искусство не должно оставаться элитарным или «бесхребетным» — оно призвано «организовывать» массы и «пробуждать в каждом художника» [8, л. 1 об.]. Изобразительное искусство переставало быть самоцелью, превращаясь в «бескровный фронт» («изофронт»). Художник теперь — не богемная, на своем творчестве личность, а идеологически ориентированный строитель социализма. Особо отмечалась роль мастера в воспитании широких слоев населения: «Роль художника — как закваска. Пример заразителен, нужно знать массу, связаться с ней, изучить ее вкусы — здесь широкое поле для изобретательства» [8, л. 10 об.]. В качестве необходимых условий для формирования нового профессионального архетипа назывались изучение марксистско-ленинской теории, идейная дисциплина и высокая социальная ответственность. В этом контексте иркутских художников даже удостоили похвалы: они уже «организовали изучение диамата» [8, л. 2 об.].

Проблема мастерства в дискуссиях Ленинграда и Иркутска

Ключевое место на обеих площадках занимала проблема мастерства. Формат обсуждений выставок, как правило, предполагал критический разбор экспонируемых работ и творческих методов коллег. Так, в Иркутске на обсуждении выставки «Красная Армия» в марте 1933 года художники кратко высказались практически о каждом авторе.

Масштаб ленинградской выставки «Художники РСФСР за 15 лет» не позволял рассмотреть всех многочисленных участников, да и задачи дискуссии были иными. Для «анализа состояния нашего изофронта» Л.И. Пумпянский выбрал специфический критерий: «...говорить об отдельных мастерах лишь постольку, поскольку они являются носителями или выразителями той или другой тенденции развития нашего советского искусства» [5, л. 4]. В поле зрения попали А. Головин, А. Яковлев, В. Лебедев, К. Малевич, И. Бродский, Е. Кацман, П. Филонов, К. Петров-Водкин и другие. Признанные мастера критиковались не за качество исполнения, а за несоответствие техники и трактовки образа «определенным целям»: «...несмотря на всё мастерство, на всё высокое качество художественной техники, которое проявил Головин в портретах Юрьева и Мейерхольда, применение этой техники в условиях наших <...> едва ли в должной мере приемлемо» [5, л. 9]. Критика была направлена не на приемы как таковые, а на трактовку образа, не соответствующую ожиданиям: «Тот ли это Мейерхольд, которого мы знали за годы революции, который поставил землю дыбом, который сделал театральным Октябрь и т.д. В чем тут дело? В недостаточности мастерства Головина?» [5, л. 10]. Высказывания Пумпянского служат маркером смены парадигмы: критерии мастерства утрачивали самостоятельную значимость, подчиняясь внешним задачам. Оценка художника теперь определялась не внутренним профессиональным признанием, а лояльностью санкционированным установкам, что вело к дальнейшему ограничению автономии художественного поля.

Творчество «москвича Яковлева» было названо опасным: «Это внешнее трюкачество, заимствование манер отдельных крупнейших мастеров прошлого, Возрождения, часто внешнее заимствование, поверхностное» [5, л. 11]. Резкой критике подвергся и художественный метод Владимира Лебедева: ему ставились в вину «эклектизм и отсутствие содержания. Отсутствие своего лица...» [5, л. 21–22]. Критика его работ была направлена не против профессионального мастерства, а против самого метода, не соответствующего задачам советской эпохи. Причем такая постановка вопроса затрагивала не только Лебедева, но и, по мнению выступавших, целый «ряд крупных мастеров» [5, л. 16].

Творчество К.С. Петрова-Водкина, несмотря на признание его «эклектичным», не получило столь жесткой оценки, и прямых обвинений в адрес мастера не прозвучало. Его метод индивидуален, обладает цельностью и самодостаточностью, но именно это становилось проблемой

в новых условиях. Петров-Водкин предстает скорее пограничной фигурой: его не отрицают, но отчетливо чувствуют его инаковость. Оригинальная манера художника автономна; она не трансформируется в соответствии с требованиями эпохи и не растворяется в канонической системе советской образности. Так, в картине «Смерть комиссара» автор обращается к революционной теме, однако, по мнению критиков, «что это за комиссар, за что он борется, за что умирает — понять невозможно» [5, л. 23]. В ходе дискуссий отчетливо проявилась тенденция, при которой искусство переставало быть вселенной, вмещающей разные неуправляемые художественные миры. Оно начинало мыслиться и ощущаться как строго регулируемая форма общественной деятельности.

Исаак Бродский в ходе обсуждения выступал как положительный пример: он не подвергался упрекам в формализме или эклектизме, напротив, мастера хвалили за то, что он «исторически занял большое место в нашем искусстве» [5, л. 32]. Его историко-революционная живопись создавала социально считаваемые образы и демонстрировала успешную адаптацию академического реализма к советской тематике. Тем не менее даже Бродский не получил безоговорочного признания и не стал образцом универсальной модели советского художника. В творческом отношении он виделся скорее фигурой стабилизации, а не развития. Несмотря на то что его искусство полностью соответствовало требованиям новой системы — было исторично, нарративно и ориентировано на массового зрителя, легко интегрировалось в выставочную и музейную практику, — оппоненты характеризовали его как лишенное самостоятельной художественной позиции. Более того, Бродского обвиняли в приверженности тенденциям «слепого натурализма, поверхностного внешнего копирования жизни», с которыми, по мнению выступавших, также необходимо было бороться [5, л. 32].

К «наиболее отрядным мастерам» были отнесены А.А. Дейнека и И.Н. Гурвич. Подчеркивалось, что в «Физкультурнике»⁴ Дейнеки «...с наибольшей простотой и ясностью выражены характерные и типичные черты нашей суровой революционной действительности», а его полотно «Петроград в 18 г.» (по-видимому, имеется в виду «Оборона Петрограда» [9, с. 38]) было названо «одной из немногих вещей, которая пытается найти стиль нашего времени» [5, л. 38]. Был отмечен и Гурвич: несмотря на скепсис и упреки в импрессионизме, критики признавали, что в его произведениях есть «некоторый аромат эпохи» [5, л. 38] и материал для понимания правильного подхода к изображению первого года революции [5, л. 40].

⁴ Произведение А. Дейнеки «Физкультурник» (1932) не значится в каталоге выставки или представлено в нем под иным названием.

Если в Ленинграде проблема мастерства разворачивалась как пересмотр критериев художественной оценки внутри уже сложившегося поля, то в Иркутске она смещалась в плоскость политико-организационной ответственности и соотносилась прежде всего с дисциплиной, соблюдением сроков и качеством исполнения. Характерно заявление заведующего КрайОНО Басова: «Нет сознательного приложения своих сил, одна халтура» [8, л. 1]. За «халтуру» клеймили не только художника, но и «хозяйственника» (заказчика), ставившего исполнителя в сложное положение из-за сжатых сроков, отсутствия материалов и непонимания специфики труда. Проблема распространялась и на идеологическую сферу. Делегат конференции, красноярский рабочий-забойщик, член ВКП(б) И.В. Рябцовский отмечал: «В Черемхово был портрет Сталина такой, что только буржуазия может так изобразить, а его признали хорошим, да еще выставили в рабочем районе» [8, л. 3]. Но и буржуазию художники рисовали неубедительно: «Они изображают разлагающуюся буржуазию так, что самому “хочется разлагаться”», а вот «...рабочие похожи на слонов или, наоборот, очень уж красивы» [8, л. 1 об.].

В рассуждениях о мастерстве на обеих площадках отчетливо прослеживается смена подходов к профессиональному признанию художника. Трансформируются сами критерии оценки: высокий уровень техники и владение формой более не воспринимаются как достаточное условие для признания значимости автора или ценности его работы. Мастерство начинает оцениваться через соответствие внешним требованиям и ожиданиям; оно маркируется как «настоящее» или «ненастоящее», «свое» или «чуждое». При этом право на подобную экспертизу окончательно закрепляется за определенным кругом лиц, наделенных властными полномочиями.

Стенограммы показывают, что для мастеров начала 1930-х годов классическое, академическое и европейское наследие было не абстракцией, а реальной профессиональной основой, сформировавшей их взгляд и технику. Это зафиксировано прямым утверждением: «...почти все художники прошли дореволюционную школу» [5, л. 50]. Речь идет о комплексе художественных средств, унаследованных из прошлого: приближение к современной тематике происходило тем профессиональным «аппаратом», который был сформирован дореволюционной школой и изучением отечественных и западных мастеров. Возникла острая проблема наследия, поскольку именно оно определяло язык, технику и саму структуру творческого мышления. Вопрос заключался не только в отношении к прошлому, но и в праве определять, какие именно формы мастерства признаются

значимыми и за кем закрепляются полномочия по выработке этих критериев. В ленинградских дискуссиях 1933 года подчеркивалась необходимость сосредоточиться на освоении русского художественного наследия XIX века и традиций передвижников. Иркутская позиция формулировалась более обобщенно: «старый багаж» должен быть изучен и использован, поскольку полный отказ от него трактовался как культурная несостоятельность [8, л. 2]. Наследие, таким образом, мыслилось не как объект отрицания, а как ресурс, включаемый в новую идеологическую конфигурацию.

Авангард и границы допустимого

Наряду с этой темой поднимался вопрос формалистических поисков, в котором был сосредоточен особый нерв дискуссии. Знаковые имена — К.С. Малевич и П.Н. Филонов — представлены как фигуры, через которые артикулировался конфликт между авангардным экспериментом и установлением единой идеологической нормы. Л.И. Пумпянский признавал масштаб Малевича, одновременно обозначая пределы допустимого: «...думаю, что всё-таки Малевич погибает из-за формализма. <...> Надо, чтобы такие люди, как Малевич, работали бы не над абстрактными идеями, а работали бы над теми задачами, которые ставит окружающая действительность» [5, л. 26]. Речь идет не просто о расхождении художественных программ, а о смещении границ профессиональной допустимости, при котором экспериментальная практика постепенно утрачивает статус легитимной формы мастерства.

В отношении П.Н. Филонова, который присутствовал на всех заседаниях и активно участвовал в прениях, проблема была представлена как несоответствие художественного метода задачам социалистического строительства: «...всё, что делает Филонов, при всём громадном его мастерстве, при всём его большом таланте, идет совершенно вразрез и не по пути социалистического строительства» [5, л. 27]. Здесь прослеживается не столько отрицание художественной ценности его работ, сколько указание на разрыв между автономной логикой авторского метода и нормативными ожиданиями. Филонов не отмалчивался: его выступления были яркими и убедительными. Он яростно обвинял коллег в коммерциализации: «...я считаю, что ни одного художника я не заметил на этой выставке, который бы с настоящей искренностью за любую тему взялся. Везде деньги, деньги, деньги. Это — искусство на пролетарский рынок» [5, л. 84]. Раскол между художниками-экспериментаторами и институциональной идеологией, в условиях которой государство постепенно утверждало монополию на формирование

художественных норм, становился всё более очевидным. Филонов буквально кричит: «Если хочешь пролетарское искусство делать по-настоящему — помоги нам, партия, делать революцию в искусстве!». Но партия его не слышит, как не слышат многие, несмотря на бурные овации коллег-художников после его вдохновенных монологов, неизменно оканчивающихся: «Да здравствует аналитическое искусство!».

Как и в Ленинграде, в Иркутске звучала тема борьбы с «измами». Но если в городе на Неве было с кем бороться предметно, то в Иркутске, как уже отмечалось, авангардных группировок не существовало. Тем не менее признаки «вредных влияний» усматривали в индивидуальных работах: «часть художников находится в плену буржуазных течений и формалистических направлений загнивающего буржуазного мира» [8, л. 34 об.]. О формализме говорили обобщенно как о средстве «проталкивания чуждых идей», хотя прямо запретить «формальные искания» на тот момент еще не считалось возможным. Из иркутян «формалистом» можно назвать живописца Алексея Жибинова, о котором упоминал П. Филонов в своем дневнике [10, с. 218]. Его постоянно и почти привычно критиковали на обсуждениях выставок, что, впрочем, не мешало ему занимать руководящие посты в профессиональной организации. На конференции сам Жибинов участвовал в критике «измов», делая акцент на импрессионизме: «Художник-импрессионист не видит жизни. А должна быть определенная социальная устремленность» [8, л. 4]. При этом отмечалось, что учеба в иркутском Изопедтехникуме начиналась именно с импрессионизма, поскольку «учащиеся приходили подготовленными реалистами. <...> По изжитии этой стадии переходили в следующую <...> доходя до “современных” форм искусства. <...> Учащийся шел по пути формалистических ухищрений, не понимая, что искусство должно отражать жизнь» [8, л. 15].

К становлению нормативного метода

Значительное внимание уделялось формирующемуся вектору советского искусства — соцреализму, который в дискуссиях уже выступал в качестве идеолого-художественного каркаса, применяемого в организационной, критической, педагогической и полемической плоскостях. Его присутствие ощутимо на обеих площадках, что указывает на достаточно быстрое внедрение единого методологического языка в художественную среду СССР. В материалах 1933 года отчетливо улавливается атмосфера «промежуточного периода» между введением термина в публичный оборот (1932) и его окончательным закреплением на Первом съезде советских писателей (1934)

в качестве основного метода для всей советской культуры. Суть соцреализма художниками только нащупывалась и была не до конца ясна: «Соц-реализм многие не знают, как понять. Никто прямо не говорит, что понимать под ним, — спецы по искусству трясют и не обсуждают» [8, л. 2]. Подобная неопределенность подтверждает тезис К. Кларк о том, что теория социалистического реализма формулировалась уже после введения самого термина [11, р. 27]. Тем не менее соцреализм безальтернативно фиксировался как единственно верный путь, что отразилось в иркутской формуле: «Соцреализм — единый социалистический метод — диалектический метод» [8, л. 5 об.].

Соцреализм выступал не столько эстетической системой, сколько нормативным ориентиром советского искусства, лежащим в плоскости «...отображения этой действительности в ясных, четких, простых, доступных широким массам образах и формах» [5, л. 40]. При этом само «отображение», несмотря на заявленную «объективность», не сводилось к нейтральной фиксации действительности, а предполагало ее постановку и производство [12, р. 55]. Иркутский подход к реализации этой задачи был достаточно прямолинеен: «Соц. реализм будет тогда таковым, когда художник будет смотреть глазами пролетариата» [8, л. 16]. Это требование являлось не просто метафорой, а предписанием: художественное видение переводилось из личного в нормативно заданный регистр. Ленинградские же дискуссии демонстрировали более сложную и опосредованную рефлексию. В одном из выступлений отмечалось: «...нужно писать не так, как я вижу, а надо писать, как я вижу и как видит мой класс, потому что видение может быть различное, а не объективное видение вообще» [5, л. 102]. Здесь наличие авторского взгляда формально допускалось, однако он не признавался самодостаточным и должен был соотноситься с коллективным классовым сознанием. В отличие от иркутского тезиса, где индивидуальное видение фактически подлежало замещению, ленинградская формула предполагала его включение в более широкую социальную перспективу. При этом принадлежность художника к определенному классу напрямую не уточняется, однако речь идет о необходимости соотношения индивидуального видения с коллективным классовым сознанием, выступающим в советской системе координат носителем исторической истины. Таким образом, индивидуальное видение оказывалось допустимым лишь постольку, поскольку оно совпадало с коллективным взглядом социальной доминанты эпохи.

Кризис советской тематики

Тематика произведений рассматривалась как инструмент перевода абстрактных принципов

соцреализма в конкретные художественные образы. На ленинградских заседаниях звучала критика текущей разработки советской проблематики: «уровень трактовки и понимания наших советских тем является чрезвычайно низким» [5, л. 17]. Тема переставала восприниматься как сфера свободного выбора, становясь зоной нормативной проверки, где определялось соответствие художника идеологическим ожиданиям, при этом даже формально «правильные» сюжеты порой признавались не раскрывающими подлинного содержания эпохи. Например, Л.И. Пумпянский сомневался в точности отражения «кипения революции», анализируя картину И. Бродского «Ленин в Смольном». Сама по себе концентрация на образе вождя не считалась окончательным решением художественной задачи; определяющими становились способ интерпретации и степень идеологической насыщенности образа.

Ленинградская дискуссия строилась не вокруг формального списка тем, а вокруг кризиса их содержательной, идейной и исторической разработки. Отмечалось, что авторы неверно передают облик положительных героев социалистической эпохи. В качестве отрицательных примеров приводились образы ударников: у Е. Кацмана герой «гладенький, прилизанный» [5, л. 20], а у А. Вольтера он изображен в виде «тенора» с розовыми щечками и показывает мускулатуру. Это, по мнению критиков, не соответствовало облику рабочего, который «в грязи и во вшах строит наше социалистическое отечество» [5, л. 20]. В рамках новой социальной достоверности внешняя привлекательность образа, отвечающая старым канонам, трактовалась как признак идеологической фальши. Низкий уровень разработки советской тематики объяснялся структурной трудностью переориентации поколения, прошедшего дореволюционную школу. В отличие от мастеров «времен Рафаэля», не нуждавшихся в смене тем, поскольку они существовали в эпохе «со всем тем комплексом культуры», советский автор оказался в ситуации смены культурного цикла и унаследовал профессиональный «аппарат», который был «не приспособлен к тому циклу тем и идей, содержанием которых живет сегодняшняя эпоха» [5, л. 50]. Кроме того, проблемы тематики связывались с низким «культурным, политическим и теоретическим уровнем» самих художников [5, л. 40]. Таким образом, неудача интерпретировалась не как частная ошибка, а как следствие недостаточной подготовки художника к работе с советской тематикой, которая сама по себе выступает своеобразной проверкой мировоззренческой зрелости. Выдвигалось требование не ограничиваться внешним воспроизведением знаковых сюжетов, а давать их идеологически насыщенную трактовку. Смещались границы профессиональной роли

художника: от независимого творца к производителю нормативно значимого образа современности.

Аналогичная постановка вопроса фиксировалась и в иркутских материалах: «Тематика наша действительно не отвечает сегодняшнему дню» [8, л. 4 об.]. Вместо активного обращения к производственной, социальной и бытовой реальности советского времени сибирские мастера зачастую изображали «пейзажи и прочее, а сегодняшнего дня не видели» [8, л. 2]. Подчеркивалось, что проблема заключалась не в отсутствии материала, а в его избыточности и неструктурированности: «Тематика чрезвычайно богатая, но это обилие <...> часто делает нас беспомощными. Необъятный край с его разнообразными ценностями, их надо как-то выявить <...> Надо, чтобы Союз поставил вопрос о проработке каких-то определенных тем, выявить особо довлеющие темы» [8, л. 5 об.]. Проблема переводилась в плоскость организационного и методического регулирования, где ключевая роль отводилась Союзу художников как координатору творческой деятельности. Ситуация сближалась с управленческими практиками, в рамках которых институции определяли допустимые формы работы, что позволяет осторожно провести параллель с логикой административного регулирования при переходе к ведомственным моделям советской градостроительной политики, описанным М. Мееровичем [13, с. 232–233].

Отдельно отмечалось, что спецификой сибирского искусства являлось творчество так называемых «нацменов» — национальных меньшинств, населяющих Сибирь как «непочатый и страшно интересный край работы» [8, л. 15 об.]. Указывалось на недостаточное внимание к местной художественной культуре: «Искусство малых народностей мы не знаем, не знаем художников-бурят, якутов и т.д. <...> Мы под боком имеем чудеса, имеем Ямайку, Цейлон и т.д.» [8, л. 10 об.]. Включение этой темы в круг приоритетных задач осмыслялось как возможность расширения и конкретизации сюжетного поля советского искусства в условиях региональной специфики.

В Иркутске тематика художественных работ обсуждалась в прикладном ключе и мыслилась как центральная задача искусства, напрямую связанная с его современностью и социальной значимостью; она очерчивалась кругом вполне определенных сюжетов. В ленинградских материалах при сходном наборе тем (рабочий, производство, завод, строительство, новые формы быта) акцент переносился с самого перечня на способы их художественного освоения. При единой нормативной рамке различие между центром и периферией проявилось не в выборе сюжетов, а в уровне их теоретической и аналитической проработки.

Выставка как механизм управления

Обсуждение тематики выводит на более широкий вопрос о механизмах управления в условиях складывающейся советской художественной системы. Речь идет о переходе к новой модели администрирования, при которой контроль распространяется не только на содержание произведений, но и на выставочную деятельность как форму профессиональной регуляции. Выставка перестает быть нейтральным показом работ, становясь инструментом управления художественным процессом: «Мы должны смотреть на выставку как на смотр наших сил» [5, л. 43]. Она задает рамку допустимого и желательного результата и превращает публичный показ в форму проверки состояния художественной среды. Иркутские материалы показывают, что «смотр» понимался как строгая организационная процедура с регламентом, распределением ролей и экономическими ожиданиями. К 16-й годовщине Октябрьской революции планировалась Первая краевая выставка художников и самодеятельных изокружков Восточной Сибири, а также организация «постоянных стандартно-кольцевых передвижек» [8, л. 33]. Обсуждалась структура экспозиции и принципы отбора работ вплоть до выделения отдела «Вне каталога», где «несоответствие тематике» становилось формальным основанием для изменения статуса произведений и перевода их в особый отдел. Подчеркивалась и воспитательная функция отбора: «В этом вопросе нужно отбросить момент щепетильности и смотреть на педагогический момент...» [8, л. 22]. Демонстрация и классификация произведений рассматривались как инструменты воздействия, а сомнения — как дисциплинарная проблема: «Если появляются нотки неуверенности в проведении выставки, то это надо сразу прихлопнуть...» [8, л. 22]. Отчетливо видна связь экспозиционной практики с экономикой: обсуждалась не только презентация, но и сбыт. «Работы, конечно, надо продавать <...> Может быть организованный закуп работ. Это дело выставкома» [8, л. 22]. Установка расширяется до принципа самокупаемости и организации передвижной сети, и выставка мыслится как инфраструктура: комитет, сроки подачи, каталог, закупки, продажа и пр., — которая связывает художественную практику с планированием и дисциплиной исполнения, что само по себе не уникально, но принципиален характер контроля и основания принятия решений.

В этом же контексте обсуждалось и материально-бытовое положение мастеров, которые из-за нестабильных заработков были вынуждены заниматься «отхожими промыслами» и случайными заказами. По мнению участников дискуссий, это снижало художественный и идейный уровень работ, что требовало коренной

реорганизации профессиональной жизни. В качестве мер предлагалось создание производственных мастерских и студий, формирование комиссий по обследованию жилищных условий, введение единого тарифа и системы контрактации. Планировалась глубокая интеграция художников с производством и их работа в утилитарных сферах: художественной промышленности, полиграфии, оформлении массовых праздников и других мероприятий. Тем самым формировалась модель творца как социально и экономически вовлеченного участника социалистического строительства, чья деятельность регламентировалась административно и тематически, а обсуждение бытовых условий и организационных форм становилось неотъемлемой частью перестройки самих механизмов функционирования художественной среды.

Выводы

Сравнение ленинградских и иркутских материалов позволяет проследить различные стадии развития художественной системы при сходстве идеологических установок. Ленинград отражает фазу концептуального и методологического формирования новой нормы внутри уже зрелого художественного поля; Иркутск — этап ее практического внедрения в условиях периферии. В данном случае речь идет не просто о стилистическом переломе, а о глубокой трансформации самих механизмов регуляции искусства. Принципы оценки смещаются с собственно эстетических критериев на уровень процедур признания: мастерство начинает соотноситься с тематикой произведения и трактовкой образа, определяемой институциональными требованиями. Профессиональные основания легитимности связываются не с автономной эстетической шкалой, а с соответствием задачам социалистического строительства. При этом выставка перестает быть «витриной» художественной жизни, превращаясь в один из ключевых узлов ее администрирования. Именно через экспозиционную практику одновременно задаются тематические нормы, проверяется профессиональная дисциплина и оформляются экономические контуры деятельности художника.

Сопоставление материалов позволяет зафиксировать общий механизм происходящих изменений: на уровне дискурса формируются нормативные критерии, на институциональной стадии закрепляются способы их реализации, а в практике они конкретизируются в зависимости от локальных условий. Трансформация 1933 года заключалась не только в формальной реорганизации художественной среды, но и в создании системы профессиональных норм, оценок и процедур признания, а также способов включения художника в структуру регулируемого производства. Это по-

зволяет рассматривать 1933 год не просто как фон для реализации постановления 1932 года, а как самостоятельную фазу, в рамках которой складывалась действующая модель советского искусства.

Список источников

1. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2002. 384 с.
2. Маца И.Л. На новом этапе // Советское искусство за 15 лет: материалы и документация / ред. И.Л. Маца. М.; Л.: Изогиз, 1933. С. 399–405.
3. Мюррей Н. Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и судьба Николая Пунина / пер. с англ. А. Кузьминой. М.: Слово/Slovo, 2018. 384 с.
4. Щекотов Н.М. Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет» // Искусство. 1933. № 4. С. 51–144.
5. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 283. Оп. 2. Д. 2898. Стенограмма выездного заседания Президиума Союза раб. искусств совместно с Союзом советских художников и директором ЛенЖАСа (машинописный вариант).
6. Жибинов А. О «ВСКраССХе» // Первая Восточно-Сибирская краевая художественная выставка : каталог выставки / под ред. М.М. Басова. Иркутск: тип. газ.-изд. объедин. «ВСП», 1933. С. 5–7.
7. Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. 576 с.
8. Центр документации новейшей истории — филиал ОГКУ «Государственный архив Иркутской области» (ЦДНИ ГАИО). Ф. Р-2803. Оп. 1. Д. 7. Материалы первой краевой конференции художников Восточно-Сибирского края, проходившей в Иркутске (машинописный вариант).
9. Художники РСФСР за 15 лет : каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура / предисл. М.П. Аркадьева; Гос. Русский музей. Л.: Государственный Русский музей, 1932. 120 с.
10. Филонов П.Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. 672 с.
11. Clark K. *The Soviet novel: History as ritual*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981. 294 p.
12. Groys B. *The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*. Princeton: Princeton University Press, 1992. 126 p.
13. Меерович М.Г. Градостроительная политика в СССР. 1917–1929: от города-сада к ведомственному рабочему поселку. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 352 с.

References

1. Foucault, M. (2002) *Intellectuals and power: selected political articles, speeches and interviews*. Moscow: Praksis. (In Russ.)
2. Matsa, I.L. (1933) 'At a new stage', in Matsa, I.L. (ed.) *Soviet art for 15 years: materials and documentation*. Moscow; Leningrad: Izogiz, pp. 399–405. (In Russ.)
3. Murray, N. (2018) *The unmapped hero of the Russian avant-garde. The life and fate of Nikolai Punin*. Transl. by A. Kuzmina. Moscow: Slovo/Slovo. (In Russ.)
4. Shchekotov, N.M. (1933) 'Soviet painters. Exhibition "Artists of the RSFSR for 15 years"', *Iskusstvo = Art*, (4), pp. 51–144. (In Russ.)
5. *Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb)*. Transcript of the visiting meeting of the Presidium of the Union of Art Workers together with the Union of Soviet Artists and the directorate of LenZhAS (typescript). Fund 283, inventory 2, file 2898. (In Russ.)
6. Zhibinov, A. (1933) 'About "VSKraSSKh"', in Basov, M.M. (ed.) *The first East Siberian regional art exhibition [Exhibition catalogue]*. Irkutsk: VSP Publ., pp. 5–7. (In Russ.)
7. Bourdieu, P. (2005) *Social space: fields and practices*. Saint Petersburg: Aleteyya. (In Russ.)
8. *Documentation Center for Contemporary History — Branch of the State Archive of the Irkutsk Region (TsDNI GAIO)*. Materials of the first regional conference of artists of the East Siberian region, held in Irkutsk (typescript). Fund R-2803, inventory 1, file 7. (In Russ.)
9. State Russian Museum (1932) *Artists of the RSFSR for 15 years: catalogue of the jubilee exhibition. Painting, graphics and sculpture*. Leningrad: State Russian Museum. (In Russ.)

10. Filonov, P.N. (2000) *Diary*. Saint Petersburg: Azbuka. (In Russ.)
11. Clark, K. (1981) *The Soviet novel: History as ritual*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
12. Groys, B. (1992) *The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*. Princeton: Princeton University Press.
13. Meerovich, M.G. (2017) *Urban planning policy in the USSR. 1917–1929: from the garden city to the departmental workers' settlement*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)

Информация об авторе

Лисицина Яна Юрьевна, кандидат исторических наук, доцент, Иркутский государственный университет, Иркутск, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС), vasilis@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3547-587X>, SPIN-код (Science Index): 8094-6233.

Information about the author

Yana Yurievna Lisitsina, Cand. Sc. (History), Associate Professor, Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS), vasilis@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3547-587X>, SPIN-code (Science Index): 8094-6233.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 06.05.2026; одобрена после рецензирования 22.05.2026; принята к публикации 25.05.2026.

The article was received by the editorial board on 06 May 2026; approved after reviewing on 22 May 2026; accepted for publication on 25 May 2026.