

М.А. ТИМИНА

*Куратор коллекции русского и европейского искусства, Художественный музей имени Миды, Амхерстский колледж  
e-mail: timinamariaalex@gmail.com*

М.А. TIMINA

*Curator of Russian and European Art, Mead Art Museum at Amherst College  
e-mail: timinamariaalex@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663\_2025\_1\_1\_237\_254

## **«ЧЕМ МЫ ЗАНИМАЕМСЯ, ИСКУССТВОМ ИЛИ ИЗУЧЕНИЕМ ИСКУССТВА?» ПЕРВЫЙ ГОД ВХУТЕМАСА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИВАНА КЛЮНА**

## **«WHAT IS IT THAT WE ARE ENGAGED IN—CREATING ART OR STUDYING ART?» THE VKHUTEMAS' FIRST YEAR FROM THE PERSPECTIVE OF IVAN KLIUN**

Статья посвящена раннему периоду существования Высших художественно-технических мастерских в Москве (1920–1930), который рассматривается сквозь призму творчества И.В. Ключона — яркого представителя художественного авангарда в России первой половины XX в. В качестве профессора и заведующего Основным отделением живописного факультета ВХУТЕМАСа в 1920–1921 гг. Ключон активно участвовал в разработке и популяризации новаторского формально-аналитического метода преподавания в мастерских. Хотя этот метод принято считать одним из крупнейших достижений художественной педагогики модернизма, о наиболее раннем этапе его формирования известно немного. Ценные документальные свидетельства из архива Ключона, связанные с временем его работы во ВХУТЕМАСе, позволяют более подробно реконструировать этот основополагающий период в истории мастерских. Поскольку преподавательская деятельность Ключона ранее не привлекала специального внимания исследователей, особый акцент сделан на учебных программах

художника и его нереализованных идеях по реформированию мастерских. Статья подготовлена на основе доклада «О роли Ивана Клына в формировании Основного отделения живописного факультета ВХУТЕМАСа в 1920–1921 гг.», прочитанного в 2021 г. на V Ежегодном форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» в Государственном институте искусствознания РАН.

The article focuses on the early period of the Higher Art and Technical Studios (VKhUTEMAS) in Moscow (1920–1930), viewed through the lens of the work of Ivan Kliun, a prominent figure in Russian modern art of the 20th century. As a professor and head of the Core Division of the Painting Department at the VKhUTEMAS, Kliun actively contributed to the development and promotion of an innovative formal-analytical teaching method in the studios during his tenure in 1920–1921. Although this method is considered one of the most globally significant achievements of modern art pedagogy, little is known about its earliest stages of formation. Valuable documentary evidence from Kliun’s archive, related to his time at the VKhUTEMAS, enables a more detailed reconstruction of this foundational period in the history of the studios. Given that Kliun’s teaching activities have not previously attracted close attention, the article places special emphasis on his educational programs and unrealized ideas for reforming the studios. The article is based on the report “On the role of Ivan Kliun in the formation of the Core Division of the Painting Department of the VKhUTEMAS in 1920–1921,” delivered in 2021 at the V Annual Forum of Young Researchers of Art and Culture “Scientific Spring” at the State Institute of Art Studies of the Russian Academy of Sciences.

**Ключевые слова:** ВХУТЕМАС, ГСХМ, Иван Клыон, пропедевтические дисциплины, художественное образование, цвет, модернизм, русский авангард, советское искусство.

**Keywords:** VKhUTEMAS, GSHM, Ivan Kliun, propaedeutics, art education, color, modernism, Russian avantgarde, Soviet art.

## **Вступление**

В числе основных достижений педагогики ВХУТЕМАСа (Высших художественно-технических мастерских в Москве, 1920–1930) принято называть новаторскую систему пропедевтических дисциплин, которая ставила своей целью внедрить в художественное образование формально-аналитический подход и воспитать новое поколение художников, дизайнеров и архитекторов, нацеленных на понимание и использование закономерностей формообразования. В этом контексте до сих пор почти не упоминалось имя Ивана Клыона — одного из ярких представителей художественного авангарда 1910–1920-х гг., который прошел в своем развитии множество этапов: от реализма, импрессионизма, модерна и символизма к кубофутуризму, супрематизму и беспредметному искусству, заканчивая периодами взаимодействия с пуризмом, сюрреализмом и социалистическим реализмом.

Как и многие авангардисты, в первые послереволюционные годы Клыон посвятил себя преподаванию — сначала в свободных государственных художественных мастерских, а затем во ВХУТЕМАСе. Этому периоду творчества художника не посвящались специальных исследований. Отсутствует ясность в отношении того, какие именно дисциплины и на протяжении какого времени он преподавал в мастерских. В свою очередь, не вполне детально изучен и первый год работы Основного отделения живописного факультета ВХУТЕМАСа. С.О. Хан-Магомедов в своем фундаментальном труде о мастерских уделяет этому периоду лишь ограниченное внимание и, называя восемь первоначальных дисциплин отделения, сразу переходит к разговору о сложившихся к весне 1922 г. четырех дисциплинах: «Цвет», «Объем», «Пространство» и «Конструкция» [1]. На этом фоне важное значение приобретают документы из архива Клыона, позволяющие восстановить процесс перехода на Основном отделении в 1920–1921 гг. от восьми дисциплин к четырем. На основе материалов, в настоящее время хранящихся в Музее искусства модернизма в Салониках, в Российском государственном архиве литературы и искусства, а также в Отделе рукописей Третьяковской галереи, мы попытаемся реконструировать ранние этапы формирования и функционирования системы пропедевтических дисциплин ВХУТЕМАСа, особое внимание уделив творчеству Клыона.

## **От индивидуального к «объективному» методу**

Преподавательская деятельность Клыона началась в 1918 г., когда постановлением Наркомпроса Строгановское училище и Московское

училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы в Свободные государственные художественные мастерские, все учащиеся получили право выбирать руководителей, а все художники — право выставлять свою кандидатуру в руководители мастерской [2]. Хотя в основных публикациях о Клюне указано, что он поступил на работу в бывшее Московское училище живописи, ваяния и зодчества, то есть во Вторые СГХМ (позднее ГСХМ) [3], архивные материалы, а также данные периодики и воспоминания самого художника указывают на то, что он возглавил живописную мастерскую в Первых ГСХМ [4]. Его мастерская была одной из самых малочисленных: как и у Владимира Татлина, в 1919–1920 учебном году здесь обучалось девять человек [5].

Клюн стал одним из тех представителей «нового искусства», кто поступил на работу в одно из ведущих высших учебных заведений страны без опыта преподавания и полноценного художественного образования. «...каждый из них, — описывал эту уникальную ситуацию С.О. Хан-Магомедов, — вполне резонно рассматривал сам факт своего появления в мастерских как признание его творческой индивидуальности. И все начали вести свои мастерские, основываясь на личном творческом опыте. В ГСХМ не было никакой общей программы обучения художественно-творческим дисциплинам» [6]. О том, что педагогический подход Клюда во многом основывался на передаче студентам личного творческого опыта, свидетельствует одно из его собственных выступлений: «Я изучал, то есть собирал искусство малыми крупинками везде, где было можно: по выставкам, по галереям, по студиям, в беседах с товарищами, в мастерских художников, в литературных трудах. <...> Все собранное мною таким образом в искусстве, с моей точки зрения ценное и интересное, я обобщил; обобщая, делал выводы, которые легли в основание сложившихся у меня убеждений, и теперь у меня создалось свое мнение и свое искусство, которым я хочу поделиться с вами» [7].

В отличие, к примеру, от своего ближайшего друга Казимира Малевича, Клюн не претендовал на универсальность и оценивал свой опыт как субъективный, хотя и направленный на изучение объективных законов искусства. «Малевич, — пишет И.А. Вакар, — считал единственно объективным и отвечающим требованиям современности свой педагогический метод, основанный на последовательном изучении систем нового искусства. Напротив, оппоненты Малевича обвиняли его программу в субъективизме» [8]. Вот как Клюн (без сомнения, с преувеличениями) вспоминал о пе-

риоде, когда он параллельно с Малевичем преподавал в Первых ГСХМ: «... его [Малевича] ученики всем коллективом приходили ко мне в мастерскую, и староста со слезами на глазах просил или принять их всех в мою группу, или объяснить им то, чему Малевич их учит. Чтобы не обидеть Малевича, в свою группу принять я их отказался, но все объяснил, и они часто приходили ко мне за объяснением и советом. Вместо того, чтобы объяснить, почему или для чего нужно рисовать так, а не иначе, он уносился ввысь, ударялся в какую-то потустороннюю мистику <...>, а нужно было объяснить ученикам цвет, колорит, композицию в искусстве» [9].

К своей преподавательской работе, как и ко всему, чем он занимался, Ключон относился с большой серьезностью, поскольку в тот момент искренне верил, что искусство будущего будет беспредметным и что, чем свободнее будет становиться человечество, тем меньшую роль для него будет играть содержание и тем свободнее будет форма искусства. «Направление художественного образования в сторону всестороннего изучения материалов в специальных мастерских непременно должно привести искусство к беспредметной форме...», — писал Ключон летом 1920 г. в «Отчете о 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся ГСХМ», которая привела к слиянию Первых и Вторых ГСХМ и созданию ВХУТЕМАСа [10].

Вскоре после этого события художник был приглашен преподавателем на живописный факультет ВХУТЕМАСа, где он получил звание профессора и вошел в педагогический совет. Ключон характеризовал совет как в значительной мере демократический орган: «Заседания педагогического совета были чрезвычайно интересны, и художники все охотно их посещали; там экспромтом возникали такие диспуты, такие прения, — правда, короткие, — каких нигде нельзя было услышать в другом месте. Это был своего рода художественный парламент...» [11]. В ходе дискуссий осенью 1920 г. педагогический совет принял проект организации на живописном факультете Основного отделения, где студенты должны были обучаться базовым художественным «дисциплинам», прежде чем переходить в мастерские по своей специализации. Ключон писал, что проект был разработан Владимиром Барановым-Россине, а сам он в числе прочих художников непосредственно участвовал в организации отделения [12]. Не располагая документами из архива Ключона, С.О. Хан-Магомедов его имени, как и Баранова-Россине, в числе активных организаторов Основного отделения не упоминал, отмечая лишь Александра Родченко, Любовь Попову и Надежду Удальцову [13].

Как известно, стремление создать такую систему обучения, которая имела бы в своей основе «объективный», то есть, в представлении художников, близкий к научному, метод, принципиально отличало ВХУТЕМАС от ГСХМ. Заслуги в разработке этой системы принадлежали прежде всего представителям искусства авангарда, которые были связаны с московским Институтом художественной культуры и стремились работать аналитически — или, по выражению Клюна, «инженерно» [14]. Система дисциплин рождалась в хаосе внутренних и внешних противоречий между преподавателями, студентами, руководством мастерских и вышестоящими представителями Наркомпроса. В первый год своего существования Основное отделение живописного факультета переживало серьезные трансформации, и его структуру и программу нельзя было назвать упорядоченными.

### **Первый набор дисциплин**

Первоначально на отделении было создано восемь мастерских, каждая из которых была посвящена отдельной дисциплине, разработанной и теоретически обоснованной руководителем каждой мастерской. Интересно, что преподавание цвета было закреплено сразу за шестью мастерскими: Любовь Попова и Александр Веснин вели «Максимальное выявление цвета», Александр Осмеркин — «Выявление формы цветом», Александра Экстер — «Цвет в пространстве», Иван Клюн — «Цвет на плоскости», Александр Древин — «Одновременность формы и цвета», а Владимир Баранов-Россине — «Распыление формы цветом» [15]. Краткое описание дисциплины Клюна оставила его ученица Евгения Рожкова (1901–1980): «Требовалось свободное сочинение из геометрических фигур. Требовалось плоскостное изображение, цвет выбирался свободно. <...> это отвлеченное плоскостное решение должно было жить своей внутренней жизнью. Расположением на плоскости геометрических фигур надо было выразить статику или динамику» [16]. Помимо Евгении Рожковой, в числе известных на данный момент учеников Клюна был Василий Беляев (1901 — не ранее 1943) [17].

Более подробное представление о дисциплине Клюна можно составить по программам, сохранившимся в архиве Любови Поповой [18]. В числе задач были указаны: «максимальное выявление цвета как главного элемента искусства живописного» (его яркости, силы, веса, тени); конструкция (плоскостная, цветовая, пространственная и без простран-

ства); фактура (однообразная и «разновидная»); хроматическая гамма различных тонов (основных, дополнительных, гармоничных, дисгармоничных, контрастных). Пытаясь проследить, в каких случаях студенты лучше усваивают его дисциплину, Клюн ставил различные типы натюрмортов: так называемые реальные, «полуреальные» и, наконец, совсем отвлеченные. Среди конкретных заданий были такие, как «выявление пространства цветом», «взаимодействие формы и цвета» и усиление цвета за счет разнообразной фактуры (шероховатой, гладкой и т. д.).

Суть этих заданий становится ясной при рассмотрении собственных работ Клюна этого периода. Художник уделял много внимания поиску гармоничных сочетаний цветов, форм и фактур: к примеру, красному цвету в его системе соответствовала форма круга и матовая гладкая фактура, розовому — эллипс и матовая рыхлая фактура и т. д. Завершался текст программы следующим замечанием: «В первый год обучения даются общие понятия во всех выше указанных задачах, а во второй год эти понятия углубляются с переходом к распылению конкретной формы и цвета» [19]. К «распылению» шел в то время и сам Клюн, который после отхода от супрематизма заинтересовался проблемой взаимодействия цвета и света [20]. Это нашло отражение в эскизе костюма его дисциплины для пантомимы «Хождение по мукам вхутемаски», поставленной в мастерских весной 1921 г. [21]. Геометрические фигуры в этом эскизе даны просвечивающими и как бы накладывающимися друг на друга.

Несмотря на отчасти ироническое, отчасти настороженное и критическое отношение со стороны студентов («Чем мы занимаемся в данное время, искусством или изучением искусства...?», — спрашивал Клюна один из учащихся [22]), дисциплины пользовались популярностью. По словам художника, в этот период мастерские часто посещали представители отечественных и зарубежных школ, студий и научных учреждений с единственной целью — познакомиться с дисциплинами. «Дисциплина» стало очень модным словом в культурной среде. <...> Интерес к дисциплинам был громадный. <...> Мне лично, как заведующему Основным отделением, часто приходилось показывать мастерские иностранцам и давать им объяснения о смысле и значении дисциплин. Они чрезвычайно интересовались дисциплинами и только дисциплинами, считали их явлением новым, нигде не виданным...», — писал Клюн [23]. «Тогда как мастерские других отделений почти пустовали, Основное отделение было перегружено работой. Из мастерских других отделений учащиеся посто-

янно обращались ко мне с просьбой разрешить им работать на дисциплинах. Все это побуждало художников, руководителей специальными мастерскими, относиться недружелюбно к Основному отделению; пошла открытая борьба, интриги и клевета на дисциплины со стороны художников-реалистов, но это только подчеркивало значение дисциплин и увеличивало интерес к ним. Польза прохождения дисциплин учащимися обнаружилась очень скоро. Учащиеся, успешно прошедшие дисциплины, очень быстро справлялись как с формой, так и с цветом, когда попадали в специальные мастерские» [24].

При этом, если вначале предполагалось, что студенты будут переходить из мастерской в мастерскую и изучать все дисциплины, то на практике многие студенты приступали к следующему этапу обучения (работа в специальных мастерских живописного факультета), не освоив всех программ Основного отделения [25]. По мнению Клюна, это ограничивало эффективность всей системы: «К сожалению, очень скоро художники, руководители мастерских дисциплин, отошли от основной цели: смотреть на дисциплину только как на дисциплину. <...> они стали переводить в другие отделения и мастерские исключительно малоуспевающих учеников, удерживая у себя более способных, легко усваивающих дисциплины. <...> Объективный метод был нарушен, и сами собой создавались какие-то автономные индивидуальные мастерские с составом учеников постоянным — вместо текучего» [26].

### **Обновление программ**

Касаясь вопроса о том, как изменялась пропедевтика ВХУТЕМАСа в первый год ее существования, С. О. Хан-Магомедов указывал, что число дисциплин менялось не вполне ясным образом: «То их было восемь, то оставалось всего четыре» [27]. Связанные с Клюном архивные материалы вносят уточнения этот вопрос. Художник писал, что изначально дисциплин было восемь, а позже Отделению было предписано разработать новую программу и сократить их число до четырех: «Программа была выработана тоже художниками руководителями дисциплин сообща; она, конечно, имеет недостатки, но ввиду срочности невозможно было проработать лучше. Сокращение дисциплин было достигнуто путем слияния двух более или менее однородных дисциплин в одну. Руководители остались те же самые, что и при восьми дисциплинах, за исключением Экстер и Баранова-Россине...» [28]. Когда же произошло сокращение

и чем была вызвана срочность? Судя по всему, экстренное обновление программ было вызвано протестами недовольных устройством ВХУТЕМАСа учащихся во главе со студентом С. Богдановым [29]. Протесты «богдановцев», начавшиеся зимой 1920–1921 гг., усилились летом, после чего Анатолий Луначарский дал Владимиру Ленину обещание: «С будущего осеннего сезона мы во всяком случае удовлетворим важнейшие требования художников-реалистов и пересмотрим самым тщательным образом и общие порядки художественных мастерских» [30].

6 сентября, накануне начала 1921–1922 учебного года, ректор ВХУТЕМАСа Ефим Равдель созвал комиссию по разработке новой учебной программы, куда от живописного факультета были назначены Александр Древин, Иван Клюн, Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов, Любовь Попова, Александр Шевченко и студент Сергей Сенькин [31]. Гипотеза о том, что переход от восьми дисциплин к четырем был осуществлен именно в осеннем семестре, согласуется с другими архивными материалами. В частности, благодаря одному из писем Клюда в Совет Деканов мы знаем, что в августе 1921 г. дисциплин еще было восемь: «... я заведую Основным отделением живописного ф[акультета]; отделением очень сложной конструкции, в которое входят восемь мастерских с очень большим количеством учащихся» [32].

Как заведующий Основным отделением, Клюн участвовал в разработке нового набора дисциплин. Их подробные описания сохранились в архиве художника [33]. Первая дисциплина называлась «Выявление цвета» (руководители Любовь Попова, Александр Веснин), вторая — «Выявление формы цветом» (Герман Федоров, Александр Осмеркин), третья — «Конструкция и соотношение цветовых плоскостей» (Александр Родченко, Иван Клюн), четвертая — «Объем и пространство» (Надежда Удальцова, Александр Древин). Кроме того, в архивах Клюда и Поповой [34] сохранилась программа «Дисциплины одновременных форм и цвета» Баранова-Россине, которая не имела номера и приводилась после основного списка: по-видимому, художник разработал ее накануне своей отставки в октябре 1921 г., в результате чего она не была утверждена как часть нового набора дисциплин.

Пристальный анализ новых программ показывает, что, в отличие от ранних восьми, эти четыре дисциплины дополняли друг друга более гармонично и меньше пересекались по содержанию. Хотя три из четырех дисциплин все еще были связаны с цветом, в каждой мастерской

к нему подходили по-разному. В частности, Осмеркин и Федоров не выходили за рамки фигуративного искусства и опирались на идеи сезаннизма, Родченко и Клюн развивали идеи беспредметности и учили выявлять конструктивные свойства цвета, а у Поповой и Веснина студенты, также с опорой на идеи беспредметного искусства, анализировали свойства цвета в целом (изучали тона и спектральные цвета, закон дополнительных цветов, учились «конкретизировать» цвет с помощью различных фактур и т. д.). На обучение на Основном отделении, как и ранее, отводилось два года, а для перехода на специальное отделение были необходимы зачеты по всем четырем дисциплинам [35].

Интересно, что в качестве своего напарника по мастерской Клюн указал именно Родченко. В этот период двух художников объединяла принадлежность к Инхуку, дискуссии в стенах которого, без сомнения, повлияли на разработанную дисциплину. Судя по программе, она делилась на две части, первая из которых называлась «Конструкция форм и цвета» и содержала задания по построению формы и цвета и их обработке. Построение формы могло быть статическим и динамическим, по диагонали, крестообразным и т. д., а построение цвета могло, к примеру, основываться на сочетании (гармонии) или на контрасте. Обработка формы и цвета «с целью конструкции» включала в себя варьирование плотности письма, цветовой глубины и т. д. Вторая часть дисциплины называлась «Конструкция живописного пространства» и содержала усложненные задания по форме, цвету и фактуре: например, студентам предлагалось строить пространство «на столкновении цветовых и фактурных контрастов» или «цветовом распылении».

Новая программа отличалась от прежней дисциплины, которой руководил Клюн, более четкой концепцией и более конкретной формулировкой педагогических задач. При этом не ясно, насколько Родченко был вовлечен в разработку дисциплины. Создается ощущение, что его роль была в большей степени формальной. Как раз в сентябре 1921 г. состоялась знаковая выставка « $5 \times 5 = 25$ », где Родченко представил триптих «Чистый красный. Чистый желтый. Чистый синий» и провозгласил смерть станковой картины. С 1922 г. он и вовсе перешел с живописного на металлургический факультет. Суть дисциплины «Конструкция и соотношение цветовых плоскостей» применительно к живописи противоречила позиции художника: «Конструкцию я мыслю не на холсте, а в самой вещи. <...> Настоящая конструкции есть конструирование вещей и сооружений

в реальном пространстве» [36]. В свою очередь, для Клюна понятие конструкции было применимо не только к архитектуре и производству, но и, например, к языкознанию, музыке, живописи. Он понимал конструкцию как способ организации одновременно и реальных вещей, и отвлеченных понятий: «...в художественной конструкции элементы нематериальны: цвет, звук, слово и даже объем — нематериальны. <...> Конструкция не суть какой-либо закон или правило, а есть только способ применения законов для какого-либо построения, то есть способ построения, и потому нельзя назвать какую-либо сделанную вещь “конструкцией”; тогда невольно хочется задать вопрос: “А какая конструкция у этой ‘конструкции’?”» [37].

Признавая важную роль производственного искусства для современного общества, Клюн не соглашался с тезисом о «смерти» картины: «В среде левых художников в последнее время много говорят о том, что искусство живописи переживает кризис, что оно окончательно умерло <...>. Совершенная чепуха. Живопись будет жить, пока человек не утратил способности различать цвета...» [38]. Клюн относился к тем авангардистам, которые, пройдя через период увлечения беспредметной живописью, не приняли идей конструктивизма и остались по преимуществу живописцами. При этом, если Удальцова, Древин, Моргунов и другие мастера возвратились к фигуративной живописи в начале 1920-х гг., то Клюн еще несколько лет продолжал свои поиски в абстракции. «Увлечение конструкцией, — писал Клюн осенью 1921 г., — привело к деланию вещи, к технической конструкции, а это уже тупик. В настоящее время меня интересует новый элемент искусства живописи — свет, и картины я пишу по принципу свет-цвет, их взаимоотношение» [39].

### **Реформаторские устремления и внешние препятствия**

Параллельно с работой над программой своей новой дисциплины Клюн не переставал размышлять об организации Основного отделения в целом. Свои идеи по переустройству отделения художник изложил в неопубликованном документе «Положения, которые должны лечь в основание программы В. Г. Х. Т. Мастерских» [40]. Один из ключевых тезисов Клюна — о том, что для нормального функционирования системы необходим постоянный переход студентов из одной дисциплины в другую, — был созвучен новой программе Основного отделения, которая запрещала переход на следующий этап обучения без зачетов по всем четырем дисциплинам. «При чередовании дисциплин разного характера учащийся

работает объективно...», — писал художник [41]. Существенное отличие заключалось в том, что Ключон призывал сделать Основное отделение общим для всех факультетов. По его мнению, совместное обучение со студентами мастерских «чистого искусства» повышало художественный уровень студентов художественно-производственных мастерских. Посещать пропедевтические дисциплины студенты должны были параллельно со специальными факультетскими занятиями: утром с десяти часов до полудня учащиеся должны были работать на Основном отделении, затем заниматься непосредственно на факультетах, а вечером — слушать лекции. Таким образом, к примеру, студенты живописного факультета вместо основ выбранного ими вида искусства (дисциплин, связанных с цветом, линией, объемом и пространством в живописи) также должны были изучать основополагающие «элементы» других искусств. Ключон выделял пять таких «элементов», предлагая преподавать их в виде пяти дисциплин: цвет, форма, объем и пространство, синтез, конструкция плоскостей и объемов.

По всей видимости, этот документ следует отнести ко времени накануне ухода Ключона из ВХУТЕМАСа. Неизвестно, успел ли художник представить его вниманию начальства или приступить к преподаванию дисциплины «Конструкция и соотношение цветовых плоскостей». Известно, что причиной его отставки было давление со стороны вышестоящих лиц. Еще в марте 1921 г. историк искусства Виктор Никольский, командированный во ВХУТЕМАС с проверкой, докладывал: «...во главе основного отделения живописного факультета, того отделения, с которого начинается собственно настоящее обучение живописца, поставлены два футуриста: Баранов-Россине и Ключон. <...> покровительствуемая ИЗО новая футуристическая академия гонит всех несогласных и хочет насильствовать всякий талант, хотя бы и пролетарский, если он не преклоняется пред узкими догмами всяческих кубо-футуризмов и прочих последних слов буржуазного искусства Запада» [42]. В ходе борьбы между сторонниками левых и правых течений руководство ВХУТЕМАСа стремилось урегулировать конфликт путем вытеснения с административных должностей представителей левого искусства. Ключону, обремененному большой семьей, не только перестали платить жалованье, но и отказали в академическом пайке, который получало большинство профессоров Основного отделения. «Такое положение дел я считаю для себя не только ненормальным, но невыносимым. Я прошу сказать мне прямо и честно: нужен я во Вхутемасе или нет», — писал художник в ноябре 1921 г. в своем прошении

согласительной комиссии [43]. Судя по всему, положительного ответа не последовало. Клюн вышел в отставку, одновременно покинув и Инхук, где восторжествовала концепция производственного искусства и начался период под лозунгом «От конструкции — к производству».

В 1924 г. Клюн организовал в Музее живописной культуры (тогда располагавшемся в здании ВХУТЕМАСа на Рождественке, 11) «формально-теоретический» отдел, где продолжил развивать «объективный» подход к искусству, с которым была связана его прежняя работа в мастерских [44]. К преподаванию он более не возвращался, а покинув МЖК, продолжил вести исследовательскую работу по цвету самостоятельно, не будучи связанным с государственными институциями.

### **Заключение**

Хотя работа Клюда во ВХУТЕМАСе продлилась лишь около года, в своей роли заведующего Основным отделением живописного факультета на протяжении всего этого периода он принимал активное участие в организации системы пропедевтических дисциплин. Направляя свои усилия на утверждение и популяризацию формально-аналитического метода преподавания, он оставил ценные документальные свидетельства о раннем этапе существования мастерских. Разработки Клюда, как и Баранова-Россине, Осмеркина и Экстер, отчасти оказали влияние на программу дисциплины Поповой и Веснина «Цвет», когда в марте 1922 г. Основное отделение получило статус факультета и новый набор из четырех дисциплин [45]. В духе идей, ранее высказанных Клуном, эти дисциплины были связаны уже не с отдельными аспектами «элементов» искусства, а с «элементами» вообще («Пространство», «Объем», «Графика», «Цвет»). Переживая не менее серьезные трансформации в последующий период, Основное отделение просуществовало до конца 1929 г., когда его дисциплины были переведены на специальные факультеты.

### **Примечания:**

1. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Том 1. — М.: Ладыя, 1995. — С. 39–40.
2. Там же. — С. 25.
3. И.В. Клюн в Третьяковской галерее: К 125-летию со дня рождения. — М.: РА, 1999. — С. 9; *Сарабьянов А.Д.* «Азбука беспредметного искусства». Жизнь и творчество И.В. Клюда (1873–1943) // *Клюн И.В.* Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев

А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 25. Возможно, путаница вызвана тем, что некоторое время Ключон был связан со Вторыми ГСХМ: осенью 1918 г. он заведовал выставочным помещением при мастерских, а его дочь была «регистраторшей художественных произведений на выставках» (Список сотрудников Отдела Изобразительных искусств и его подразделов. Художественно-Строительный Подотдел. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 32. Л. 7, 7 об., 8; опубл. в кн.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика. В 2 т. / Авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. — М.: РА, 2004. Т. 1. — С. 404–406). Также имя Ключона значится в списке художников, претендовавших на должность руководителя мастерской Вторых ГСХМ (Список кандидатур [руководителей мастерских II ГСХМ]. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 1018. Л. 112; опубл. там же. — С. 421–422).

4. Ключон И.В. Казимир Северинович Малевич // Ключон И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 140; 1-й год работы государственных художественных мастерских (История реформы Строгановского училища) // Искусство. — 1919. — № 7. — С. 4–5.

5. См.: Лаврентьев А.Н. Мастера-педагога Первых ГСХМ в 1919/20 учебном году по материалам РГАЛИ // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 3 (часть 2). — С. 112.

6. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Том 1. — М.: Ладья, 1995. — С. 28.

7. Ключон И.В. «Товарищи, вы все...» // Ключон И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 421.

8. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика. В 2 томах / авторы-составители И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. Том 1. — М.: РА, 2004. — С. 139–140.

9. Ключон И.В. Казимир Северинович Малевич // Ключон И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 140. Подробнее о мастерской Малевича в ГСХМ см. ст.: Иванова-Везн Л.И., Смекалов И.В. Состав мастерской Казимира Малевича во Вторых Свободных государственных художественных мастерских (Москва, 1918–1919) // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. — 2023. — Том 25, № 1. — С. 214–224.

10. Ключон И.В. 1-я Всероссийская конференция учащихся и учащихся Государственных Художественных мастерских // Ключон И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 424.

11. Клюн И.В. Художественные дисциплины как педагогический метод в Московских высших художественно-технических мастерских // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 427.

12. Там же. — С. 426.

13. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Том 1. — М.: Ладыя, 1995. — С. 153.

14. Клюн И.В. Художественные дисциплины // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 428.

15. См.: Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Том 1. — М.: Ладыя, 1995. — С. 39. Название последней дисциплины отсутствует у С.О. Хан-Магомедова и приводится по ст.: Сорокина Д. Пропедевтика дисциплины «Цвет» Основного отделения ВХУТЕМАСа, 1922–1929 // ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда / авторы-составители К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова; Музей Москвы. — М.: ABCdesign, 2021. — С. 62–67.

16. Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... Из истории художественной жизни. 1925–1935. — М.: Галарт, 2008. — С. 470.

17. Вероятно, через мастерскую Ключа также проходила Татьяна Модестова. На эту мысль наталкивают ее живописные произведения времени учебы во ВХУТЕМАСе (опубл. в изд.: ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда / авторы-составители К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова; Музей Москвы. — М.: ABCdesign, 2021. — С. 45). Это проявляется как в способе построения композиции, так и в выборе цвета и геометрических фигур, в частности эллипса, который был своего рода визитной карточкой Ключа и редко встречался в работах его коллег.

18. Группа 6-я. Мастерская И. Ключа. ОР ГТГ. Ф. 148. Ед. хр. 127. Дисциплина 6-й группы, руководитель И.В. Ключ. ОР ГТГ. Ф. 148. Ед. хр. 128. Последняя опубликована в приложении к диссертации: Schindler, Viktoria. Farbe, Form, Linie, Fläche, Faktur. Im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft: Ivan Kljuns und Vasilij Kandinskijs theoretische Ausführungen zu den gestalterischen Elementen der Kunst. — Freie Universität Berlin, 2018. — S. 216–217. В этих материалах дисциплина фигурирует под альтернативными названиями «Цветовое и плоскостное построение» и «Плоскостное, цветовое и пространственное разрешение», что отражает многократно отмеченную современниками неорганизованность в работе ВХУТЕМАСа.

19. Дисциплина 6-й группы, руководитель И.В. Ключ. ОР ГТГ. Ф. 148. Ед. хр. 128. Л. 1.

20. Подробнее об этом см.: Тимина М.А. Принцип «свет-цвет» в творчестве Ивана Ключа // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2021. — № 4. — С. 195–212.

21. Галина Чичагова. Проект костюма «Цвет на плоскости» для пантомимы. Иван Клюн. 1921. Раскрашенная литография. Частное собрание. Оpubл. в каталоге: ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда / авторы-составители К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова; Музей Москвы. — М.: ABCdesign, 2021. — С. 55.

22. Полностью вопрос звучал следующим образом: «Чем мы занимаемся в данное время, искусством или изучением искусства, принимая во внимание, что искусство — выражения ощущений, взятых от жизни, и что мы ни в коем случае не выражаем сейчас своих жизненных ощущений, занимаясь супрематизмом, кубизмом и т.д.» (Вопросы учащихся. Архив MOMus — Музея искусства модернизма — коллекция Костак, Салоники. АВ073. Л. 1).

23. Клюн И.В. Художественные дисциплины // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 429.

24. Там же.

25. Сорокина Д. Пропедевтика дисциплины «Цвет» Основного отделения ВХУТЕМАСа, 1922–1929 // ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда / авторы-составители К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова; Музей Москвы. — М.: ABCdesign, 2021. — С. 62–67.

26. Клюн И.В. Художественные дисциплины // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 430.

27. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Том 1. — М.: Ладыя, 1995. — С. 39.

28. Клюн И.В. Художественные дисциплины // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 431.

29. Литературное наследство. Том 80. В.И. Ленин и А.В. Луначарский: Переписка, доклады, документы / АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького; Ред. тома И.С. Зильберштейн, А.А. Соловьев. — М.: Наука, 1971. — С. 704–719.

30. Там же.

31. Адаскина Н.Л. Любовь Попова — педагог. ВХУТЕМАС. «Сущность дисциплин». Организация основного отделения // Любовь Попова. Форма. Цвет. Пространство. — М.: Кучково поле, 2019. — С. 158–161.

32. Переписка об обеспечении профессоров академическими пайками. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Ед. хр. 367. Л. 89 об. Стоит заметить, что искусствоведческой литературе Клюн в числе заведующих Основным отделением не упоминается. В частности, Н.Л. Адаскина пишет, что первым заведующим был Баранов-Россине, который ушел из Вхутемаса в октябре 1921 г., после чего заведующим с 1 декабря 1921 г. числился Древин, а затем с 16 февраля 1922 г. его сменил Родченко (Ада-

кина Н.Л. Любовь Попова — педагог. ВХУТЕМАС. «Сущность дисциплин». Организация основного отделения // Любовь Попова. Форма. Цвет. Пространство. — М.: Кучково поле, 2019. — С. 161). С другой стороны, свидетельства современников, а также официальные обращения Клюна к администрации ВХУТЕМАСа указывают на то, что он действительно являлся руководителем или соруководителем отделения на протяжении всего периода своей работы в мастерских.

33. См.: Художественные дисциплины, как педагогический метод в московских Высших художественно-технических мастерских. Архив MOMus — Музея искусства модернизма — коллекция Костаки, Салоники. АВ100. Опул. в: *Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов.* — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 426–437.

34. Дисциплина Баранова-Россине. ОР ГТГ. Ф. 148. Ед. хр. 122.

35. *Клюн И.В. Художественные дисциплины // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов.* — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 432.

36. Цит. по: *Хан-Магомедов С.О. Инхук и ранний конструктивизм.* — М., 1994. — С. 48.

37. *Клюн И.В. Конструкция // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов.* — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 439.

38. *Клюн И.В. Сегодня // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов.* — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 440.

39. *Клюн И.В. [Credo] // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов.* — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 440.

40. Положения, которые должны лечь в основание программы В. Г. Х. Т. Мастерских. Архив MOMus — Музея искусства модернизма — коллекция Костаки, Салоники. АВ087.

41. Там же.

42. Литературное наследство. Том 80. В.И. Ленин и А.В. Луначарский: Переписка, доклады, документы / АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького; Ред. тома И.С. Зильберштейн, А.А. Соловьев. — М.: Наука, 1971. — С. 704–719.

43. «Настоящим прошу Согласительную комиссию выяснить мое положение во Вхутемасе...». Ноябрь 1921. Архив MOMus — Музея искусства модернизма — коллекция Костаки. АВ101. Опул. в прим. к ст.: *Сарабьянов А.Д. «Азбука бес-*

предметного искусства» // *Клюн И.В.* Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Сарабьянов. — М.: РА: Русский авангард, 1999. — С. 45.

44. Подробнее об этом см.: *Тимина М.А.* Музей живописной культуры и творчество Ивана Клуна 1920-х годов // Музей живописной культуры. Исследования и открытия: материалы международной научной конференции. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2023. — С. 82–97.

45. *Адаскина Н.Л.* Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа (1920–1926 гг.) // Труды ВНИИТЭ (серия «Техническая эстетика»). — 1979. — № 21. — С. 52.