

Осип Бескин

ФОРМАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ [1933]¹

Искусство принадлежит народу, оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс и подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их.

*ЛЕНИН (Из его высказываний, по воспоминаниям
Клары Цеткин)*

Как может восторгаться пролетариат искусством, которое тенденциозно ничего не хочет знать о том, что составляет его самую важную и самобытную жизнь. Почему он должен быть смиреннее буржуазии, которая в дни своего величия не признавала искусства, если только оно не было рождено ее духом. Пролетариат не может и никогда не будет восторгаться искусством, которое находится в резком противоречии со всем тем его мышлением и чувствами, со всем тем, что для него ценнее всего в жизни.

От автора

Эта книжка отнюдь не претендует на исчерпывающий анализ формалистского течения в живописи. Её цель — поставить вопрос, наметить вехи для дальнейшей углублённой проработки его. Нет сомнений в том, что марксистская критика с разных сторон осветит, проанализирует художественную деятельность формалистов.

Конечно, и в скульптуре, и в архитектуре, и в графике, и в других видах изоискусства — социальные корни формализма те же, что и в живописи. Но самое творческое преломление формалистских тенденций получает в этих областях специфическое именно для них выражение. Постановка вопроса о

формализме в этих видах изоискусства требует специальной разработки. Автор избрал объектом анализа живопись, как наиболее сложное и выразительное искусство.

Глава I

Формализм в любой из областей искусства, в частности, формализм в живописи, является сейчас главной формой буржуазного влияния. Не случайно вся советская общественность, и непосредственно голосами рабочих аудиторий, рабочих зрителей, и голосами представителей марксистской критики, единодушно утверждает вредность и реакционность формалистского творчества.

Надо обладать исключительной дозой индивидуалистической замкнутости, оторванности от нашей действительности, мелкобуржуазного «гениальничания» и чванства, наплевательского отношения к гигантским историческим процессам нашей социалистической стройки, — чтобы художнику, стоящему на формалистских позициях не задуматься крепко над тем, в чём же сущность этого симптоматического неприятия его творчества советской страной, страной, которая с величайшим вниманием и благодарностью вбирает в себя любое трудовое, творческое начало, не сужая его рамками стандартных творческих приемов, не лишая его яркости индивидуальных особенностей (об этом столь ясно говорит постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.), если этот труд, это творчество направлены на благо, на укрепление социалистического строительства.

Надо обладать большой политической наивностью, чтобы не понять, после постановления от 23/IV, после образования единого Союза Советских Художников, куда входят все субъективно стоящие на советской платформе художники (в том числе и формалисты), что борьба *против* формализма, как вреднейшего течения в нашей живописи, является одновременно борьбой за тех из художников-формалистов, которые не безнадежны с точки зрения возможности перестройки, борьбой за их творческую переработку, борьбой за

направление творческих элементов их мастерства (иногда подлинных, а зачастую очень раздутых) в русло социалистического строительства. Этому чрезвычайно помогла бы самокритика внутри формалистского лагеря. Но её, к сожалению, нет. И наша художественная общественность правильно поступает, врезаюсь в толщу формалистского фронта с жестоким анализом. Мы привыкли беспощадно вскрывать и лечить *прорывы* на любом из участков нашего строительства. У нас нет никаких оснований не проявить этой большевистской непримиримости, т. е. принципиальности в лучшем смысле этого слова, и по отношению к такой крупной идеологической области, как живопись. Если некоторые либералы от искусства этого не понимают — тем хуже для них. Довольно значительное «цветение» формализма в изобразительном искусстве за последние годы, цветение, в отношении которого не было принято достаточных мер локализации нашей художественной общественностью, конечно, в первую голову РАПХомⁱⁱ, а позднее МОСХомⁱⁱⁱ (если они и принимались, то в большинстве случаев были весьма упрощены и вульгарны: в них чувствовалось, нередко, желание противопоставить формализму примитивную, ползуче-эмпирическую живопись, бескрылый натурализм; формализм спутывался с борьбой за форму, с поисками новых творческих средств выражения и т. п.) — факт безусловного прорыва на фронте изобразительного искусства.

Со стороны левацки настроенных элементов, из среды околоформалистских почитателей и воздыхателей раздаются многочисленные утверждения: «формалистского течения, как такового нет, оно раздуто». Это — смехотворные заявления. Стоит только перечислить имена, которые в той или иной степени заражены формализмом, большинство картин которых вызывает, когда протест, когда недоумение, а в некоторых случаях и горячее возмущение советской общественности, чтобы убедиться, что формалистское течение существует весьма реально и основательно.

Среди формалистов мы имеем группу старой художественной интеллигенции, которая в своих исходных пунктах отправлялась от эстетствующего

декоративизма, от формалистски рафинированных французов (в первую очередь от **Матисса** и **Дерена**): **Шевченко**, **Штеренберг**, **Истомин**, **Фонвизин**. У одних это «изысканное» декоративное эстетство сдобрено некоторой дозой мистики (Шевченко), у других оно носит довольно ярко выраженный гедонистический характер (Штеренберг), у некоторых оно пропущено через импрессионистскую, интуитивистическую призму (Истомин). Вплотную к Шевченко из молодежи примыкает **Барто**, отличающийся от своего учителя — по-своему много думающего большого мастера — полнейшей уже выхолощенностью, сведением живописи к чисто эстетскому «времяпровождению». Сюда же надо отнести (в переключке со Штеренбергом) **Гончарова**.

Далее надо выделить группу романтиковинтуитивистов, трепетно, «нервно» боящихся нашей действительности и уходящих в некую отвлеченную лирику, претворенную в глубоко субъективных образах-символах. Во главе этой группы — **Тышлер** и **Лабас**. Из более молодых к ним примыкают в большей или меньшей степени **Козлов**, **Щипицын**, **Ивановский**.

Как особую группу надо выделить **Древина** и **Удальцову** с примыкающими к ним **Семашкевичем**, **Ермиловой** и **Платовым**. Ведущая в этой группе линия — своеобразная живописная «воронщина», ставка на примитивность, детскость, непосредственность впечатления, освобождённого от какого бы то ни было социального опосредствования. Условно к этой же группе могут быть отнесены **Глускин** и **Перуцкий**.

Позиции «аналитической» живописи, вперемежку с патологическими приёмами самого упадочнического экспрессионизма, занимает **ленинградская группа Филонова**. Здесь налицо смехотворное (если бы оно не было столь болезненно) совмещение самого примитивного, вульгарного материализма (пресловутые «формулы»: комсомольца, ленинградского

пролетариата, мирового расцвета и пр.) с кошмарными, мистическими фантазиями: трёхглавые люди, лица с оголёнными, как на анатомических таблицах, мышцами и т. п.

Супрематисты, бессюжетники — рыцари чёрных квадратов и геометрических сочетаний ровно покрашенных плоскостей, отрицающие на чисто какое бы то ни было идеологическое содержание искусства, обломки крушения времён тех «славных плаваний», когда при помощи Наркомпроса (в годы военного коммунизма) футуризм и формализм самозванно пытались занять «вакантное место» пролетарского искусства... до организованного возмущения этим фактом широкой пролетарской общественности (по линии живописного руководства активизированы были в этот период **Штеренберг, Пунин** и др.). Лидеры остатков этого направления — **Малевич, Клюн, Суетин**.

Если к этому, количественно довольно внушительному, списку (далеко не исчерпывающему) добавить формалистов-эклектиков, то почва для разговоров о «выдуманном» формалистском течении из-под ног разговорщиков, конечно, ускользает.

Нет, мы имеем налицо весьма реальную опасность увода через формалистские живописные полотна пролетарского зрителя в сторону от реальных задач сегодняшнего дня, искривления эмоций, искривления идеологии этого зрителя.

Глава II

Всё это обязывает ставить вопрос о формализме не легковесно, как это, к сожалению, часто делается, а «смотря в корень».

Именно легковесно поступают те товарищи, которые такое серьёзное и опасное явление расшифровывают просто как «трюкачество» и даже доходят до утверждения, что формализм «бездумен» и «бездушен». Если бы это было так, то не стоило бы столь основательно, как это делает советская общественность, огород городить. Если бы налицо была только пустышка, то

вся наша общественность могла бы быть уподоблена некоей потешной армии, стреляющей из пушек по воробьям. Нет, у формализма и душа большая и думы презренные. Но весь вопрос о том, какая это душа и какие думы; связаны ли они с нашей действительностью, с идеологией пролетариата или, иногда субъективно, иногда объективно (повседневно-граждански некоторые из формалистов являются нашими советскими людьми), отражают чужую идеологию, чужое мировоззрение.

Более теоретически настроенные товарищи дают формализму как будто бы, на первый взгляд, точное определение. Они утверждают, что профиль формализма характеризуется двумя чертами: 1) формалист всегда остаётся в замкнутом, заколдованном кругу искусства, только сами произведения искусства служат «возбудителями» его творчества; живопись формалиста — творчество вторичного, третичного и т. д. преломления и 2) формалист фетишизирует свой приём, создаёт известный стандарт, у него творческое «натуральное хозяйство». Это правильное утверждение, но недостаточное. В нём следствие выдается за причину. *Надо объяснить, почему формалисты в своём творчестве оказываются во власти самодовлеющего приёма, почему они оказываются замкнутыми в порочный круг исключительно эстетических ассоциаций.*

Как первое из приведённых выше (вульгарное) определение формализма, так и второе (недостаточное) должны активизировать нас в направлении анализа мировоззрения, мировосприятия формализма. *Только рассмотрение формализма, как выявления в искусстве определённого мировоззрения со своими философскими корнями, может дать плодотворные результаты. Форма, тот язык, которым формалисты разговаривают со своих полотен, есть живописное выявление их сознания.*

Глава III

Мы, конечно, вправе говорить о языке живописного произведения, *специальном образном языке*. Картина — явление социальное. Она выражает

идею, определённо окрашенное чувство. Она является для творящего наиболее близким, кровным ему средством социальной связи, способом передачи своих чувств и мыслей себе подобным. Картина разговаривает с зрительской аудиторией своими специфическими способами. *Решительно всякий вид искусства, осуществляемый в данной человеческой среде, является орудием социальной практики на базе социальной связи, через него осуществляемой, на базе активного сопереживания одинаковых эмоций.* Образы и язык искусства (форма), чуждые или враждебные данной среде, будут затруднять эту социальную практику, будут вполне закономерно, эмоционально, отталкивать от себя представителей этой среды.

Для того, чтобы произведение искусства могло выполнить свою социальную функцию в нашей действительности, оно должно говорить воспринимающему его на языке значимом и понятном (но более богатом, полновесном и особо выразительном). Язык является ключом сознания, он совершенно от него неотделим, он является формой конкретизации сознания. Искусство, из языка которого выхолащено его социально соединяющее значение, — мёртвое, ненужное искусство. Мертвенность, асоциальность его языка в нашей действительности говорит об окостенелости, чуждости его сознания, его идеологии, его мировоззрения.

Маркс в «Немецкой идеологии» даёт замечательное по краткости и чёткости определение взаимосвязи языка и сознания: «язык так же древен, как и сознание, язык как раз и *есть* практическое, существующее и для других людей, и лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание и, подобно сознанию, язык возникает лишь из потребности, из настоящей нужды в общении с другими людьми».

Характерно, что в этом определении не говорится о моём языке, который является одновременно языком других, а о языке, существующем «для меня» только постольку, поскольку он существует «для других людей». Как разит эта формулировка всяких чванливых «выдумщиков», пытающихся навязать нашей общественности свой язык, не обусловленный органическими

запросами, потребностями в новых средствах выражения, потребностями, которые растут непосредственно из нашей социалистической действительности. Как беспощадно эта формулировка разделяется со всякой возможностью субъективистского, только из «жреческого» нутра художника растущего творческого метода, способа выражения, языка (конечно, надо понимать — оговорка для упрощителей, что заклеивание субъективизма отнюдь не предполагает подозрительного отношения к своеобразию, неповторимой индивидуальной окрашенности произведения искусства: в последних качествах как раз сила произведения).

А ведь именно формалисты прежде всего говорят на живописном языке, чуждом сознанию «других людей» нашей действительности. Происходит это потому, что... у них иное сознание. А сознание, ведь это не отвлечённость, не изолированность на плацдарме «прекрасного далёка», не царство умозрительных построений и самозарождающихся, самих себе довлеющих эмоций. Сознание — это осознанная текущая действительность, совершенно конкретное сегодняшнее бытие. «Сознание никогда не может быть чем-либо иным, как сознанным бытием, а бытие людей есть реальный процесс их жизни» (К. Маркс. «Немецкая идеология»).

Формалисты находятся в противоречии с нашим социалистическим сегодня. Они осознают наше бытие «по-своему». Поэтому у них и язык «свой». Их язык не бессмысленен, как это утверждают некоторые наивные товарищи, а вполне соответствует смыслу их, чуждого нам, буржуазного сознания.

Маркс даёт нам точный критерий для понятия сознания. «Сознанное бытие», «реальный процесс» жизни людей, конечно, никак не может быть понят, как процесс чисто биологический, а только как социальный. Это социальная практика, это борьба, столкновения, победы и поражения, в результате которых, в опосредствовании которыми, в конечном счёте, вырастают все человеческие эмоции, переживания: любовь, ненависть, дружба, товарищество, гнев и т. п. Весь этот комплекс ищет своего выражения через искусство.

Исходя из марксистского понимания действительности, мы, анализируя творческие позиции формалистов, должны вплотную рассмотреть, как ими сознаётся (познаётся) бытие, «реальный процесс жизни» в аспекте сегодняшнего дня. Таким образом мы подходим к вопросу гносеологическому — к методу познания действительности.

* * *

Мир, окружающий нас, абсолютно реален, и все явления в нём (как собственно физические, так и социальные) находятся в определённой причинно-следственной связи. Налицо постоянное движение, процесс. Все мировые процессы развиваются на основе единства противоположностей. *Мир познаваем*. Непознанное, нераскрытое сегодня познается завтра, через год, через 10 лет в соответствии с расширением точных человеческих знаний. *Это познание мира протекает* не как отдельный, изолированный умозрительный процесс, а в *самой социальной практике*, в самом «реальном процессе жизни», в борьбе, в достижениях, поражениях и новых взлетах. **Мир познаётся не для того, чтобы его объяснить, а для того, чтобы его переделать** (революционная активность познания).

Буржуазное искусство последних столетий в основном исходит из совершенно другого представления о мире и возможности его познания. Опорные точки этой гносеологии мы находим в философии Беркли, Канта, Маха, Авенариуса, у русских махистов школы Богданова и др.

Если в поповском, мистическом субъективном идеализме Беркли и его последователей, так блестяще разоблачённых Лениным в его «Материализме и эмпириокритицизме», налицо полное отрицание реальности, материальности мира, то идеалистическая критическая философия Канта, признавая реальное существование мира предметов, вещей, утверждает невозможность их познания, противопоставляет их человеку, рвёт единство, утверждает отсутствие закономерности и причинности, замыкает «вещь в себе». Кант — высшая точка немецкой классической философии — делает попытку примирения идеализма и материализма, компромисса между ними (отнюдь в

этом смысле не случаен лозунг деятелей II Интернационала — «назад к Канту»). Кантовский дуализм, компромиссный материализм не закрывает, а широко распахивает ворота мистике, потустороннему, религии. Не случайно, скажем, ультра-упадочная дворянско-буржуазная школа русского искусства и литературы конца XIX и XX вв., известная под названием «символистов», наложившая гнилостный отпечаток на все развитие новейшего буржуазного русского искусства, исходила фактически из кантианских установок, трактуя в своей теории символа вещь, как знак, как намёк из потустороннего, «высшего» мира, утверждая невозможность объективного познания вещи. Кантианство в чистом и модернизированном виде (неокантианство) в значительной степени определяло пути развития буржуазного искусства. Но определяло не в чистом виде, а в постоянном сочетании, в постоянном контексте с *субъективным идеализмом*, т. е. утверждением в основе мироздания не материи, а мышления, субъективного «я» и далее — декларированием ощущения (Мах, Авенариус) или интуиции (Бергсон), как критерия познания.

Естественно, что какое бы то ни было скатывание искусства советской страны на идеалистические (неокантианские, субъективно идеалистические и т. п.) позиции (скатывание это происходит часто объективно, художник несёт на себе груз столетних наслоений буржуазной и мелкобуржуазной идеологии), приводит художника прежде всего к отрыву от жизни, от нашей социальной практики, к отрыву от нашей действительности, от великих процессов нашего строительства, обрекает его на пассивную созерцательность (ибо его мировоззрение не даёт ему возможности познать процессы этой действительности). Вот это то и стимулирует художника к уходу в замкнутую область «собственно искусства», к получению «творческих раздражений» только от приёмов искусства, а не от живой жизни. Это и способствует перепевам своего стандартного, единожды найденного, приёма, способствует уходу в призрачное богатство субъективного формотворчества, призванного подменить, фальсифицировать идейное, идеологическое отражение всего

многообразия и богатства нашей жизни. Чуждое мировосприятие, бегство от действительности обрекает на формализм.

Глава IV

Когда мы вплотную подходим к рассмотрению творчества формалистов в живописи, мы сталкиваемся с самым причудливым сочетанием черт, о фило-софско-мировоззренческих истоках которых мы говорили выше. Полотна формалистов — это целая гамма живописного выражения идеализма, начиная от его незамаскированного, чистого вида до компромиссного, сочетающегося с вульгарным материализмом в его самом непрезентабельном обличии, трогательно с идеализмом братающимся.

Сделаем попытку кратко обозреть творчество наиболее ярких представителей.

Начнем с романтиков-интуитивистов из бывшего **ОСТ**. Здесь наиболее характерной фигурой является **Тышлер**. Трудно себе представить более законченное отрицание реальности мира. Для ухода от этой реальности художником выработан определённый, застывший, не развивающийся, а только мелко варьирующийся, стандарт. В основе этого стандарта прежде всего лежит абсолютная монохромность: основной тон картин Тышлера — нежный, зеленовато-голубой. Вводимые им в свои полотна другие краски (обязательно бледных тонов) поглощаются этой основной. Так, уже начиная с красочной тональности, Тышлер вытравляет многообразие явлений, богатство красочных впечатлений, замыкая их в круг какой-то призрачной, туманной иллюзорности. Это не богатство красок, приведённое в мастерское единство, а субъективистски условная красочная схема.

Такая же схематичность имеет место и по линии композиции большинства его картин, по линии разработки места действия. Обычно это беспредельный луг или просто зеленоватая земля (уточнить трудно). Этот расплывчатый пантеистический момент иногда «осовременивается» и тогда на отдалённом горизонте появляется нечто вроде города-миража в том же

тональном разрешении. Этот город-мираж (даже отдалённо не напоминающий в своих очертаниях наш город), опять-таки не только совершенно условен, но и единообразен, унифицирован.

Таким образом и красочной гаммой и разработкой своих композиций Тышлер отказывается от изображения и раскрытия вещи (что тратит время на непознаваемое!) и создаёт единую на все случаи жизни систему символов-знаков, подменяющих реальность вещи сверхинтуитивным чувствованием, только ему, Тышлеру, свойственным. Так готовится иллюзорный, фантастико-романтический мир для выражения чувств «персонажей» его картин.

Что же представляет его картина после включения в неё персонажей, людей? Возьмём три его полотна под условными названиями (Тышлер затрудняется называть свои картины, так как это ведь только чувствования, «песни без слов»): «Мать», «Махно» и «Ждут». Я умышленно беру эти три картины, так как их сюжетное наполнение при нормальном образном мышлении даёт право отнести их (в названном порядке) к лирике, истории и быту.

«Мать». Пейзаж — описанный выше стандарт с миражом города на горизонте. На переднем плане фигура идущей женщины, на голове у которой две, поставленные одна на другую, люльки с младенцами. Очевидно, этот головоломный трюк призван выразить любовную осторожность материнства. В картине полное отсутствие какой бы то ни было социальной опосредствованности. Отрицание реальности заходит так далеко, что в этом произведении (как и во всех прочих) отсутствует и какая бы то ни была психологическая разработка. Только символ, знак, субъективистски выдуманный, намекает на общечеловеческий смысл сюжета (если вообще допустимо в данном случае говорить о «смысле» и о «сюжете»).

«Махно». Стандартный пейзаж без города на горизонте. На переднем плане дерево, рядом с ним лошадь... в дамской шляпе. К дереву и к хвосту лошади привязан гамак, в котором спит Махно. Вокруг него несколько условно разрешённых человеческих фигур. Недоумевающий зритель выводит,

вполне картиной оправданное, заключение о Махно, как о весьма «забавном самодуре». Конкретная озверелая контрреволюционная махновщина превращена презирающим реальность, действительность, формалистом — в импрессионистически поданный анекдот. *Так формализм, сам того часто не чая, выхолащивает конкретное идейное содержание, возмутительно искажает нашу действительность, нашу историю.*

«Ждут». Тот же стандарт. Параллельно нижней раме — нечто вроде деревенского плетня, около которого две взрослых фигуры и на котором — три детских. Смотрят вдаль. Чего ждут? Почему? Тщетные вопросы, ибо психология и сюжет «воспрещены». Некое ощущение ожидания «вообще». И как бы в насмешку над ограниченными умами, которые верят в какую бы то ни было реальность, кроме ощущения, с неба смотрит (и тоже ждёт) луна... человеческим лицом. Если познать ничего нельзя, раз весь мир — это какая-то абракадабра, то почему бы, собственно, и луне не обернуться мордой.

Полное игнорирование реальности сказывается и в портретных композициях Тышлера опять-таки формалистским штампом: примитивизированная женская фигура с непомерно удлинённой шеей и противоестественно свёрнутой на сторону головой.

Творчество Тышлера силится перескочить через сегодняшнюю эпоху и раствориться в каком-то иллюзорном, пантеистическом будущем. Такой «скачок» реакционен. Те товарищи, которые, вне зависимости от полного пока бессилия Тышлера подойти к современной эпохе, объявляют его «талантливым», «мастером», забывают добавить, что эта талантливость выражает смятение крайнего субъективного идеализма, потерявшего перед лицом нашей действительности «связь времён».

Лидер другой формалистской группы — **Древин**, так же, как и Тышлер, обходящий в своём творчестве реальные явления нашей действительности, сходный с Тышлером по скупости и формальной выразительности своей цветовой гаммы, — исходит из других посылок познания мира. У Тышлера в

основу кладётся субъективистский *образ-символ*. Древин же является своеобразным выразителем «воронщины» в живописи. *Только ощущение получает отражение на его полотнах. Вернее даже сказать — не ощущение, а ассоциация с имевшим когда-то место ощущением.* Материальность, предметность, жизненность глубоко враждебны его творчеству. Он рисует не натуру, а только образы своей памяти, специфически очищенные от наносного, по его мнению, второстепенного. В творчестве Древина живописно воплощается **теория Воронского** «о снятии покровов», о ценности только такого художественного претворения действительности, которое приближается к детскому восприятию мира. Не лишнее будет напомнить, что идеалистическая концепция Воронского имела в виду такое совлечение покровов и такую детскость, которые освобождали писателя от «искусственных», по мнению Воронского, социальных ассоциаций и опосредствований, раскрывая душу творящего — «древности» собственно человеческих переживаний.

Пространственные искусства в смысле своих возможностей ограниченнее временных (что не мешает им быть не менее выразительными и впечатляющими). И поэтому воронщина в живописи, замкнутая в более узкие рамки, сразу раскрывает свою идеалистическую основу.

Мы напрасно будем искать в творчестве Древина образов современности. Им закрыты в него пути, потому что они растут из диалектико-материалистического понимания действительности и не могут найти плацдарма там, где мир строится на базе весьма специфического ощущения, где это ощущение, а не материя является первопричиной и творцом мира.

Древин в своих полотнах стремится предельно освободиться от трёх качеств: 1) точности претворения природы, от реальности, как огрубляющей и искажающей критерий ощущений, 2) причинно-следственной зависимости между явлениями и, отсюда, 3) социальной мотивированности. И он во всех работах верен себе, как в тех случаях, когда передаёт собственно физический мир, так и в тех, когда претворяет «ощущение» от социального явления.

Очень показательна его серия алтайских картин (характерно, что это результат изучения Алтая). К примеру — картина «Козуля». Она выполнена в нарочито примитивных, детских или первобытных приёмах. Наивный сгиб ног, беспомощный корпус и т. д. Художник ищет раскрытия козулиной «души», козулиной трепетности не в реальном познании её животной «психологии», её биологической данности, а в фиксации воспоминания о своём детском ощущении.

Ещё более разительный пример — алтайский пейзаж с домом. По заверениям самого художника, это синтетический образ впечатления от тысячекилометровых поездок по Алтаю, во время которых Древина особенно поразила игра контрастов: сотни километров пустыни и вдруг — стройка, сооружение, напряжённо созидающие люди, новая жизнь и вновь сотни километров пустыни и т. д. Уж на что казалось бы выигрышный для художника, социально насыщенный мотив. Что же мы видим на картине, синтезирующей впечатление художника? — Холм. Под холмом высится белыми, мертвенными стенами двухэтажный дом с жутко зияющими чёрными провалами вместо окон (типичный для определённого жанра «литературы ужасов» старинный дом с привидениями). Дом огибает пустынная дорога. Ни одного живого существа. Картина эта производит определённо мистическое впечатление. Отрыв от реальности, уход от социальной действительности породили вреднейшую фантазмагорию. Неумение познать вещи и явления в их жизненной реальности, в процессе, в движении и взаимодействии обрекли творчество Древина на замкнутое «натуральное хозяйство» ультра-субъективистских ощущений, а отсюда и самодовлеющих формалистских изысков. Не мудрено, что и картина, скажем, «Спуск на парашюте» предстаёт перед нами не как художественное отражение военно-учебного акта, а как самодовлеющая игра белых, серых и голубых тонов.

Нужно ли после всего этого удивляться тому, что у, молодых художников, подпавших в известной мере под влияние Древина, искажение нашей действительности доведено до степени возмутительного пасквиля. Для

примера возьмём хотя бы **Глускина**, который в погоне за примитивностью ощущения изобразил на картинах «Демонстрация», «Выезд колхозников в поле» оравы кретинов. Хорошие семена дают хорошие всходы!^[1]

Из группы «стариков», эстетствующих формалистов, я хочу особо остановиться на **Шевченко** и **Штеренберге**.

В полотнах Шевченко явно ощущается путь, берущий своё начало в объёмном кубизме. Но это, конечно, уже не кубизм. Последний отложился, напластовался в особой гипертрофированной манере «складывания» фигур и вещей из отдельных, геометрически ощущаемых, объёмов.

Мир как бы обрушивается на художника этими гипертрофированными объёмами, они душат и заслоняют живую связь вещей и человека. Они довлеют сами себе. Мир не движется, а застыл в них. Законы его движения, процессы заслонены от художника его сугубым субъективизмом.

Это отсутствие ощущения взаимосвязанности вещей и людей, протекающее от отсутствия социальной связи с нашей действительностью, естественно приводит к пессимистичности, ярко выражаемой как в цветовой гамме, так и в условном облике предметов. Колорит мрачен, большинство полотен зачернены и эту черноту с трудом пробивают борющиеся с ней светлые тона. Мрачный, застывший объёмный мир вещей, не поддающийся раскрытию в сознании художника. Предметы лишены деталей, доведены до максимальной условности: оголённые без ветвей деревья, горы с застывшими, как бы искусственно сделанными складками и т. п. Дерево ли это, гора ли, наконец, человеческое ли это тело — все это производит впечатление *полых* вещей. Они объёмны, но как бы не материальны. Они рельефны, но не раскрыты.

Ещё бессильный передать взаимосвязь людей и вещей окружающего его мира, Шевченко всё же зорко их видит. В этом большой залог.

И мы действительно наблюдаем, что в творчестве последнего времени у этого большого мастера намечается какой-то перелом. Он ещё робко прощупывает новые пути, он ещё во власти формализма, но начало творческой

перестройки чувствуется. Об этом говорят такие, скажем, полотна, как «Мещанка», «Колхозницы ожидающие поезда».

Много хуже обстоит дело с молодым последователем Шевченко — художником Барто.

Барто — это законченная и крайняя степень формализма. Правда, это крайняя степень легкомысленного и, я бы сказал, поверхностного порядка. Картины Барто демонстрируют выхолощенный, эстетский подход к действительности. Все внимание художника направлено на придание объектам своих картин характера лощёной красоты, какого-то «светского шика» с полагающимися ему по рангу штампами манерности, нарочитой холодности, томной, но пустой, по существу, рафинированности, «изысканности». Бесконечные женские «головки», застывшие на его полотнах в угловатом стандарте удлинённых лиц, опущённых локонами, — являются для его творчества почти символическим обобщением. Это — салонные произведения, которые просятся на стены специфических комнат, обставленных мягкими пуфами, изогнутыми софами, жеманными фарфоровыми безделушками, комнат, продушенных сладким запахом «парижских духов».

Барто демонстрирует своим творчеством, что он живёт не только на отлёте, но как бы вне нашей действительности. Он создал свой мир, вернее протащил к нам чужой мир и через этот застывший мир чужих вещей и людей, превращённых в вещи, хочет преломить и нашу действительность. Если бы Барто был по-настоящему думающим (пусть по-своему) художником, мы бы имели полное основание отнести его к категориям субъективных идеалистов. Но так как он только отражает размышления других художников (в частности Шевченко), заимствуя только форму, он может этот субъективный идеализм только пародировать.

Когда чуждым нам языком, чуждой образной системой Барто пробует подойти к советской тематике, тогда дело обстоит уже из рук вон плохо.

Одна из картин Барто называется «Лампочка Ильича в ауле». Заметьте не просто «аул» или «электричество в ауле», а именно «лампочка Ильича». Лампочка Ильича это не какая-нибудь «фабричная марка», это символ огромной идеи электрификации, поднятия экономики и сознания на высшую ступень. И, вот, эта «лампочка Ильича» интерпретирована Барто в следующем виде: театрально-декоративная чёрно-синяя кавказская ночь. Сакля. Из сакли ложится на землю локально ограниченное ярко-жёлтое пятно (электричество). На переднем плане — спины нескольких человек. Это всё. Внимание художника целиком израсходовано в столь ответственной теме на самодовлеющую декоративную игру тёплого жёлтого и холодного чёрно-синего цветов. Так Барто выхолащивает идею, так политическое содержание приносится в жертву чисто зрительному, формальному отношению к вещи, к нашей действительности.

Вторая картина называется «Партизаны». Нарочито монументальный, очевидно кавказский пейзаж, цепь гор. Все сделано крупными плоскостями и притом с таким расчётом, чтобы это подавляло своей мощностью. На переднем плане, на дороге, маленькие, схематически поданные, как бы шахматные фигурки. В антураже нагромождённых в пейзаже плоскостей и объёмов эти фигурки кажутся скучающим роем мух. Говорить о какой-либо психологической выразительности этого роя «партизан» не приходится. Так художник социально оскопляет своим формалистским субъективизмом революционную тему.

Штеренберг — лидер французского эстетско-декоративного направления в нашей живописи. Конечно, таким определением отнюдь не раскрывается его сущность. Нам важно прощупать через его живописные построения его мироощущение, его понимание окружающего, его связь с реальностью, с нашей действительностью.

На первый взгляд картины Штеренберга кажутся значительно более логичными, чем полотна некоторых других формалистов. Штеренберг зорко видит вещи, видит предмет и уж во всяком случае всегда умеет сделать вещь

красивой, умеет создать иллюзию особой эстетической элегантности (именно элегантности).

Его вещи и предметы очень хорошо воспитаны, обладают «хорошим тоном», умеют себя «держат в обществе».

Но взгляните внимательно в композицию, в приёмы подачи Штеренбергом этих вещей. Вспомните особый строй его натюрмортов, хотя бы таких известных как «Простокваша», «Стакан с зеленью», «Селёдка» и др. И сразу бросается в глаза одно обстоятельство, определяющее сознание, мироощущение художника. Вещь Штеренберга всегда является вещью нераскрытой, эстетической оболочкой вещи. Она не вступает ни в какое взаимодействие с окружающим миром, она равна только себе самой, не познана, это «вещь в себе». Как бы подчёркивая это обстоятельство, вещь предстает у Штеренберга в своей абсолютной изолированности на гладком фоне картины. Нити, связывающие её с миром, оборваны. «Простокваша» на мраморном столике композиционно разрешается так (вынесение её на самый край столика и подчёркнутость этого вынесения параболическим контуром самого столика), что превращается в какой-то самодовлеющий «дух простокваши», правда кокетливо-эстетски заигрывающей (француз!) красной этикеткой. Таково же построение «Стакана с зеленью», «Селёдок» и т. д.

Этот приём изоляции вещи распространяется Штеренбергом и на изображаемых им людей. Мы сталкиваемся с ним и в «Старом», и в «Первом мая» и в последнем портрете дочери художника.

Если это качество «изоляции» от каких бы то ни было социальных опосредствований вещей и человека связать с эстетским, рафинированным декоративизмом его работ, то становится ясным, что этот последний (эстетский декоративизм) является прямым следствием неумения или нежелания проникнуть в нашу действительность, увидеть процессы нашей столь динамической, идейно-насыщенной жизни. Изображение изолированной внешности вещей растёт из неумения познать их подлинную сущность, из бессилия перед замкнутым в себе предметным миром. Вполне естественно,

что стоящий на таких позициях художник всегда рискует скатиться уже к полному искажению, к полной деформации действительности, что имеет место в штеренберговской книжной графике. А казалось бы, что именно Штеренбергу, прошедшему в гораздо большей степени, чем его соратники, через организационно-общественную работу, следовало быстрее других осознать реакционность формализма.

Для того, чтобы понять сущность из вульгарного материализма растущей живописи конструктивистов Малевича, Клуна, Суетина, надо вспомнить историю нашего искусства в период военного коммунизма. Супрематисты, беспредметники, футуристы в тот период захватили в свои руки изотдел Наркомпроса, имели свою печать «Искусство коммуны», «Изобразительное искусство» (орган Наркомпроса) и др. Два основных тезиса лежали в основе этого движения: отрицание идеологической основы искусства, отрицание образного идейного комплекса. Газета «Искусство коммуны» писала: «Общей платформой для всех левых групп в искусстве до сих пор мог быть (в живописи) так называемый «живописный материализм», более или менее единое принципиальное отношение к картине, как к самоцели, как к конструктивной системе форм-красок».

Эта «конструктивная система форм-красок», как самоцель, была доведена беспредметниками, с логической последовательностью людей, абсолютно оторванных от действительности и подлинных запросов пролетарских масс, до предела: их «картины» превратились в чисто геометрические построения плоскостей, объёмов, линий. Только в комбинациях контрастирующих красок и самих контуров была сущность этого мансардно-анархического бунта. Логическое заключение — одинокий чёрный квадрат **Малевича**, как высшее проявление живописи. Полный тупик. И этот тупик безыдейного немощного творчества, застрявшего на задах реакционных установок западноевропейского искусства, был декларирован, как смерть искусства вообще. Это была самоутешительная ликвидаторская теория, нашедшая позднее своё продолжение в **лефовских** теоретических

высказываниях, направленных в защиту фактографии, газеты, якобы призванных заменить литературу образную, литературу «вымысла», в высказываниях против станковой картины и др. В области искусства родилась теория замены искусства производством, ремеслом. «Искусство коммуны» писало по этому поводу: «Путь, которым следует идти нашим художникам, ясен и прост. Искусство, живопись в том смысле, как оно понималось раньше, уступает ремеслу... Ремесло — выделка мебели, посуды, вывески, платья — как подлинное жизненное творчество становится фундаментом для нового вдохновения».

Иными словами, пролетариату предлагалось лишиться себя сильнейшего оружия в его борьбе и строительстве, усовершенствованного оружия — идейно насыщенного художественного образа. И эта капитулянтская, реакционнейшая теория и практика рядилась в одежду ультра-материализма: долой всё идущее от духа, да здравствует материя. Материя в живописи — её фактура, а посему давайте замкнемся в фактурные, себе довлеющие, поиски.

Фактически на этих позициях и по сей день остались Малевич, Суетин, Ключон. Думается, что для разоблачения их практики, враждебной нашей действительности сегодняшнего дня, достаточно исторической справки.

Когда «рационализм» беспредметников вступает в весьма противоестественный союз с крайним патологическим психологизмом и истерическим экспрессионизмом, то плодом этой несчастной любви предстаёт **«аналитическая школа» Филонова**. Школа эта в своих декларациях, платформах и выступлениях велеречиво претендует на очень многое. Прежде всего, на научный подход, призванный анатомически расщеплять, разлагать действительность. Но действительность для «аналитика» Филонова это хаос, который может быть преодолен только через колоссальное напряжение особо «нутряного» (по Филонову выходит, что никак с этим «хаосом» не связанного) интеллекта. Действительность, её реальное материальное воплощение для Филонова — мираж. Только «научно-интеллектуальный» подход, из субъективистского нутра художника растущий, в состоянии превратить

миражную реальность в реальность «истинную», реальность, создаваемую художником. По своему усмотрению художник разлагает мир на части, создаёт «формулу» ленинградского пролетариата, комсомольца, «формулу» мирового расцвета — нагромождение кристаллообразных объёмов, среди которых разбросаны слабые намёки на человеческие очертания, на отдельные человеческие органы. Филонов рисует трёхглазых, многоногих, многоруких людей, с головами и без голов. С другой стороны, он рисует головы и лица людей, аналитически препарировав их «изнутри», сдирая с лиц кожу и населяя волокна мускулов какими-то непонятными образованиями.

В лице филоновщины мы имеем совершенно реакционное направление, чудовищную помесь метафизики с вульгарным материализмом, прикрытую псевдонаучностью. Филонов отражает предельную растерянность перед действительностью, это художник, тянущий в маразм и явно перекликающийся со своими реакционно-мистическими западноевропейскими собратьями.

Глава V

Таким образом формалистское живописное творчество определяется, обуславливается *идеалистическим видением мира*. Всевозможные оттенки субъективного идеализма в нём доминируют, переплетаясь с чисто созерцательным материализмом, доходя на крайних полюсах своего выявления до самой махровой метафизики.

Формалистский фронт очень неоднороден и говорить о нём надо весьма дифференцированно, тщательно анализируя путь развития каждого из художников-формалистов (это дело специальных монографических работ.) Если, скажем, в лице **Барто** мы имеем застывшую формалистскую систему, у **Филонова** — наличие откровенно реакционной платформы, консервированное эпигонство у **Малевича**, **Клюна** и **Суетина**, то у **Шевченко**, у **Штеренберга** (особенно в акварельных работах) есть какие-то попытки выйти из порочного круга. У двух сходных по своему творческому

методу художников — **Тышлера** и **Лабаса** — намечается расхождение: у Лабаса реалистические элементы явно начинают проникать в пока ещё формалистское творчество. Тоже надо сказать об Удальцовой по отношению к Древину.

Только внимательный дифференцированный подход даёт возможность, ведя борьбу против формализма в целом, вместе с тем действовать в направлении перевоспитания, переработки при помощи этой борьбы некоторых из художников-формалистов.

Многие из формалистов и из их неудачливых защитников наивно обижаются: зачем, мол, вы превращаете вопрос собственно творческий в политический. Как будто бы даже развитому пионеру не ясно, что творческие вопросы органически вырастают в политику, конечно, сохраняя свою специфичность и своеобразность, сложность своего политического опосредствования (а не по **переверзевской формуле** непосредственного воздействия экономической базы на творческий процесс). Эти товарищи не усвоили элементарной истины, что *политика* (в том числе и художественная политика) *является высшей формой классовой борьбы, а классовая борьба ещё надолго определяет пути социалистического строительства.*

Творческий вопрос о формализме потому является творческо-политическим вопросом, что идеалистические позиции формалистов, фиксированные их полотнами, хотят они этого субъективно или не хотят, непосредственно вмешиваются в классовую борьбу, затрудняя пролетариату её ведение. Происходит это потому, что в повседневном нашем бытовом звучании эти картины: 1) уводят от диалектико-материалистического понимания действительности, уводят от самой действительности в вымышленный мир сугубо-субъективных образов-символов; 2) зачастую возмутительно искажают нашу действительность, 3) а когда пытаются к ней приблизиться, то делают это, стоя на идеалистических позициях: совершенно выхолащивают идейный смысл, отрывают форму от содержания, и самодовлеющая форма выступает жалкой пародией, карикатурой на нашу

социалистическую действительность. Таким образом, мы не только вправе, но и обязаны, не навязывая каждому данному художнику-формалисту реакционных политических устремлений, рассматривать творческий вопрос о формализме и как политический вопрос.

Нужно ли доказывать, что в формалистских рядах есть подлинно талантливые значительные мастера. Большая известность Штеренберга, Шевченко, Истомина, Тышлера и др., конечно, основана на какой-то степени мастерства этих художников. Но их мастерство больше утверждается западно-европейской гурманской, эстетской критикой, чем приемлется в какой бы то ни было степени нашей общепролетарской и специально-художественной общественностью. Такое положение, собственно говоря, вполне естественно. Ибо мастерство — это тоже не отвлечённое, умозрительное понятие, а социальное, вплотную связанное с той действительностью, которую оно отражает, творчески претворяет. Чем органичнее, идейнее, реальнее претворение данной действительности, тем мы вправе признать более высоким мастерство. В этом, и именно в этом, огромное мастерство Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэля, выразивших тенденцию, сущность огромного размаха освобождения от феодальной замкнутости в период широкой экспансии капитализма — эпохи Возрождения. В этом мастерство художников-голландцев, претворивших в своих полотнах идеалы первой буржуазной революции, революции торгового капитала — Нидерландской революции.

Что же сказать в этом разрезе о мастерстве советских формалистов? Можем ли мы говорить о претворении ими в какой бы то ни было степени идей пашей действительности? Конечно, нет. Потому что в лучшем случае некоторые из них стоят на позициях идеалистического материализма. Их творчество находится под прямым влиянием разложившихся школ западно-европейского искусства. Надо учиться у западного искусства, но не у эпигонов когда-то передовых школ, а у их зачинателей и вождей. Следовательно, безусловно признавая за некоторыми формалистами мастерство, мы должны

отдавать себе отчёт в том, что это буржуазное, а в лучшем случае мелкобуржуазное мастерство, — чужое мастерство, подлежащее критическому разоблачению. В этом процессе разоблачения мелкобуржуазные художники-формалисты должны вместе с тем получить внимательную товарищескую помощь, если у них будет добрая воля к перестройке. Хочется думать, что по крайней мере лучшие из них протрут глаза, прочистят уши и смогут услышать зов нашей изумительной жизни. К этим лучшим могут быть переадресованы замечательные слова Горького, сказанные в другой связи: «Вы живете в атмосфере коллективного труда масс, изменяющего физическую географию земли, вы живете в атмосфере небывалой, изумительно дерзко и успешно начатой борьбы с природой, в атмосфере, которая перевоспитывает вредителей, врагов пролетариата, закоренелых собственников, «социально опасных» в полезных и активных граждан. Может быть и для вас, товарищи, уже наступило время перевоспитаться в подлинных мастеров своего дела, в активных сотрудников пролетариата, который работает на свободу, на счастье пролетариата всех стран» («О кочке и точке», «Правда» от 10/VII-33 г.)

Глава VI

Я не ставлю своей задачей исторический анализ формалистских школ и направлений (кубизма, дадаизма, лучизма и пр., и т. п.) Тем более я не могу в этой работе остановиться на анализе всевозможных модификаций формулы «искусство для искусства», под сень которой укрывались все ультрабуржуазные, разлагающиеся школы живописи, как русские, так и западно-европейские. Это большая отдельная тема.

Но я хочу привести некоторые документы социальной истории становления русского формализма. Эти немногочисленные выдержки, взятые мною из махрово-реакционного дореволюционного художественного журнала «Аполлон» (журнал эклектически отражал две тенденции дворянско-буржуазного изобразительного искусства: изломанность, гурманство,

патологичность так называемых «декадентов» и нео-классические «петербургские» тенденции с их ставкой на «классический» застывший декоративизм, призванный возвеличивать рассыпающуюся храмину русского самодержавия). Сличение этих «аполлоновских» откровений с теми тенденциями, которые формалисты-теоретики протаскивали под «революционной» маркой после Октября, сразу вскрывает и по этой (теоретической) линии буржуазную, реакционную основу формализма. В этих высказываниях мы найдем новое подтверждение, новое доказательство абсолютно правильной оценки советской общественностью самого *творчества* формалистов, как творчества буржуазного.

В № 4–5 «Аполлона» за 1916 г. помещена статья Н. Пунина под названием «Рисунки нескольких молодых». В этой статье мы сталкиваемся с положениями, служащими явным прообразом пунинских деклараций в качестве представителя Наркомпроса (в 1919–1920 гг.) и позиций «ультра-революционных», «пролетарских» органов — «Искусство коммуны» и «Изобразительное искусство». Именно с этой стороны нас и интересуют эти высказывания. Установление идентичности этих теоретических рассуждений, их последовательности, как звеньев одной цепи (от махрово-буржуазно-дворянского мистического «Аполлона» до формалистско-буржуазного засилья в первые годы военного коммунизма) — ярко раскрывает их истинную классовую природу.

«Мир перестал быть мимолетным видением (я говорю пока о французских художниках), — пишет Пунин, — солнце перестало быть богом, как это утверждал Тернер, ни мгновение, ни воздух не играют больше никакой или почти никакой роли. Реальность, но не та, что существует лишь как видимость, реальность, как *становление*, как нечто познаваемое всеми силами нашего организма, — вот что считаю я содержанием нового искусства. *И я бы расширил это содержание до тех границ, где сотворенный мир, переставая удовлетворять вкус художника, уступает своё место созданной, не*

повторенной, не скопированной с природы, вещи, но для этого, кажется, не на стал час...».

В этом положении с достаточной чёткостью отражены тенденции конечного загнивания буржуазного искусства, безвыходности, тупика. Тенденции эти своеобразно преломлены через призму растерянности, неудовлетворённости мелко-буржуазного теоретика, ищущего какого-нибудь выхода из этого тупика, но, естественно, его не находящего, ибо для этого теоретика классовый, социальный подход к явлениям искусства — книга за семью печатями. Не только понять, но хотя бы почувствовать, что на смену дотлевающему буржуазно-дворянскому искусству придёт искусство нового, молодого здорового класса — ему, конечно, не дано. И теоретик, покорно бредя на поводу запросов, идущих от упавших, растерявших всякий идейный багаж, декоративных, модернистских, символистских, патологических, или наслажденчески пассивно-созерцательных групп и направлений буржуазного искусства, направлений, отражающих уже полную невозможность какого-нибудь понимания, осмысления действительности (грозный для буржуазно-дворянской России 1916 г.), — создаёт теорию (вернее — заимствует её у Запада) неглижирования, неприятия действительности отрицания её, как неудовлетворяющей «вкус художника», устанавливает примат созданной субъективным произволом художника вещи над живой действительностью. Это, конечно, не ново. Это модификация формулы «искусство для искусства», имевшей в течение всего начала XX века столь широкое хождение у наших «декадентов». Тенденции эти особенно усилились в эпоху 1905 г. и вполне закономерно возродились в предреволюционный 1916 г., являясь тихой гаванью для укрывающихся от общественных, революционных бурь буржуазных интеллигентов.

Именно эти социальные настроения являются основой того, что мы сейчас в живописи определяем, как формализм. В той же статье Пунина мы находим развёрнутую формалистскую платформу (обобщение этой платформы дано применительно к анализу конкретной художественной

практики — рисунков **Тырсы**): «Трудно вообще раскрыть понятия формы, *формы-сущности, если так можно выразиться, эстетической «вещи в себе»*, но именно рисунки Тырсы дают возможность хорошо почувствовать эту форму. Очищенная, с одной стороны, от натурализма во всех его видах и условиях, с другой, от светотени и всего преходящего, *она остаётся на бумаге самодовлеющая, крепкая и точная, как какая-то мысль, идея, как познание.* Целостная, спокойная, независимая, она возникает вся сразу и сразу начинает жить, её чувствуешь так, как чувствуешь любую реально-существующую вещь и, как всякая вещь, она имеет полноту, как бы организм, имеет разум, сердце и протяжённость. *В конце концов она не столько нарисована, сколько создана, не столько намечена, «поймана», сколько сделана, взята, взята обеими руками и поставлена в мире для жизни».*

В этой цитате-платформе характерна уже откровенная попытка подмены идеи, мысли, самого факта познания — самодовлеющей формой. Иными словами, здесь налицо уже формула «классического формализма», имеющая хождение и поныне. В наше время она стыдливо прикрыта фиговым листком менее откровенных теорий. В качестве одной из них можно указать хотя бы на теорию «правды материала», как определяющей, рождающей произведение искусства. Пунинская платформа уже вплотную подводит нас к воинствующим декларациям о деидеологизации, о принципиальной безыдейности искусства. Забегая немного вперёд, не лишнее будет вспомнить, что именно Пунин и иже тогда были с ним, учинили в первые годы военного коммунизма беспардонное издевательство над **марксовым положением** — «бытие определяет сознание». Ловко жонглируя, Пунин утверждал: бытие произведения искусства — это его форма, а раз так, то в картине не идея определяет сознание, а форма. Так враждебная буржуазная теория рядилась в марксистские одежды.

Только этот, уже послереволюционный «маскарад» и заставляет нас ворошить предреволюционные высказывания. Нас интересует не самый факт высказывания кем-то, когда-то, тех или иных положений, а оголение

теоретических корней, линия преемственности живых ещё буржуазных явлений в живописи сегодняшнего дня.

До чего чудовищно перенесение через рубеж Октябрьской революции промозгло буржуазных «аполлоновских» теорий в наши школы, художественные вузы, в руководящие художественные органы (отделы изобразительных искусств Наркомпроса), в нашу художественную практику. А такое перенесение имело место, когда в формалистских руках сконцентрировалось руководство художественной жизнью. За тот период руководства, в который наша молодежь была изломана и мировоззренчески, и «технологически» гнилыми теориями своих «учителей», мы вправе предъявить формалистам изрядный счёт.

Вместо подлинной учёбы, вместо преподавания техники для овладения, на основе целостного мировоззрения, возможностями творческого претворения подлинной действительности, слушатели накачивались субъективистскими, формалистскими сентенциями. По сохранившимся немногочисленным книжкам 1919/20 гг., как по фрагментам, можно восстановить целые этапы зловреднейшей педагогической эпохи. Книжка того же **Н. Н. Пунина** под названием «Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования» (ГИЗ, 1920 г.) в этом смысле достаточно красноречива. С самого начала Пунин в своих лекциях декларирует, что он выступает от имени отдела изобразительных искусств Наркомпроса. И вот его устами Наркомпрос^{iv} заявлял для дальнейшей передачи по всей сети трудовых школ следующее: «Эпигонством я назвал бы всякое художественное движение и всякую художественную мысль, которая родилась не путём творческого изобретения, а которая базируется на когда-то действовавшем творческом изобретении и которая его только добавляет или развивает; поэтому художником-эпигоном я называю всякого художника, который, имея за собой великих учителей, развивает или умножает их завоевания. Не эпигон, а художник современный, как я его понимаю, это художник, который сам является изобретательно-творческой единицей, который не имеет учителей в

прошлом, не знает школы, в которую он попадает, не знает течений, к которым примыкает, который прежде всего — изобретатель». Можно ли дойти до большего предела в утверждении субъективистских формалистских навыков, можно ли откровеннее противопоставить их ленинскому пониманию необходимости критического овладения всем богатством культуры прошлого для построения социалистической культуры?

И разве в этой декларации не торчат уши «Аполлона»? Разве в художнике-«изобретателе», отталкиваемом от всякой исторической преемственности, мы не узнаем облик «мастера», призываемого отвернуться от «сотворенного мира» и создавать «форму-сущность», «самодовлеющую», «как какая-то мысль, идея, как познание»? Зная истоки, мы уже не удивляемся тому, что орган под обязывающим названием «Искусство коммуны» протаскивает в советскую общественность «более или менее единое принципиальное отношение к картине, как к самоцели», как к конструктивной системе «форм-красок». К тому же эта формалистская чепуха подаётся ещё в маскарадном костюме «живописного материализма». Это такая же гримировка, в какой зачастую предстаёт перед нами самый орган «Искусство коммуны»: архи-буржуазный «Аполлон» ехидно смотрит с его страниц.

В основе всех этих формалистских теорий фактически лежало *барство*, высочайшая степень индивидуализма, желавшая прежде всего отмежеваться от реалистического наследия русской идейной живописи. «Калифы на час», засевшие в Наркомпросе, прилагали все усилия к дискредитации реализма, но так как аргументация их очень слаба, так как они чувствуют органическую непрочность в обстановке диктатуры пролетариата своего временного прихода «к художественной власти», то они пускаются на ехидно ироническое опорочение самого пролетариата. Тот же Пунин в «Искусстве коммуны» пессимистически рассуждает: «Многие из современных нам художественных течений имеют всякие основания почитаться близкими физиологии пролетариата, и, прежде всего, так называемые реалисты-передвижники, они имеют то *преимущество* перед, например, мирискусниками, что в

большинстве своём мало интеллигентны и хотя со слабой художественной культурой, но зато крепки и конструктивны, грубоваты и наивны. Пролетариат, в особенности не коммунистический и малокультурный, инстинктивно тянется к ним, к их грубым вкусам, даже к их явному безвкусию, выразительному и дубоватому».

Чего стоит в этой цитате словечко «преимущество», иронически подчёркивающее, как основное качество художественных устремлений пролетариата, — безвкусие и дубовость. Ведь прямой вывод отсюда — неминуемость деградации, вырождения художественной культуры в период диктатуры пролетариата, в эпоху построения социализма. Ибо как же ей не деградировать, если пролетариат в своём отношении к наследию обречён по низкой породе своей (пунинская терминология — по *физиологии* своей, т. е. самой, мол, природой сконструированной более низкой организации пролетария) отбирать только второсортное, грубое. С какой лёгкостью мы распознаем в этих рассуждениях «Искусства коммуны» тенденцию *махрового дворянско-буржуазного барства*, деление на белую и чёрную кость.

Смешно, конечно, сейчас, в 1933 г. такую теорию разбивать, когда каждому просто даже лояльно настроенному гражданину ясно, что пролетариат исторически является классом самой высокой культуры, что искусство страны Советов, растущее и крепнущее, здоровое, бодрое, противопоставлено всей гнили умирающего буржуазного искусства в странах капитализма. Но эти установочки надо разоблачить, вытащить их за ушко, да на солнышко в общем контексте интересующей нас темы о формализме.

Естественно, что такие художественно-теоретические «размышления» лидеров формализма не могут остаться изолированными. *В чём-то и как-то они должны неминуемо скатиться к непосредственно политическим, реакционным, враждебным установкам.* И действительно в продолжении статьи в «Искусстве коммуны» (цитированной выше) Н. Пунин выступает (добро ещё, что только в форме констатирования) против единства пролетарского фронта, устанавливает наличие двух пролетариатов, изолирует

партию от пролетариата и даже доходит до гнусного утверждения о враждебности «двух пролетариатов». Вот куда исторически заводило «самодвижение» формалистских теорий. «Эта художественная группа (реалисты — О. Б.), пользуясь массовой популярностью, как раз и претендует больше всего на звание пролетарского искусства. Популярность вещь хорошая, в особенности популярность в пролетарских массах, но вся беда в том, что *есть пролетариат, и есть коммунистический пролетариат, и вот эти два пролетариата не только между собой различествуют, но нередко друг другу враждебны...* Творчество — подпочва коммунистического движения и вот поскольку коммунистический пролетариат творческий, для него *искусство реалиста* — не своё искусство... Реалисты крепки и грубы, но для того, чтобы быть действительно творческими художниками, они слишком пессимистичны, в них нет творческой дерзости и подлинно революционного напряжения. *Как бы близки ни были реалисты к пролетариату, коммунистический пролетариат никогда не может включить их в свои ряды.* В нём слишком много творческой силы, и он слишком близок к будущему, чтобы пессимистические и неизобретательные художники могли стать его художниками».

Неужели не пора задуматься нынешним эпигонам формализма над своей же историей? Неужели не пора некоторым из них, не безнадёжным, понять, что и ныне в реконструктивный период, в эпоху напряжённейшей, радостной социалистической стройки, они фактически стоят на тех же барских дворянско-буржуазных позициях?

Приведённые материалы не только далёкая история. Деятельность формализма, исходящая из тех же теоретических посылок, что были декларированы в эпоху военного коммунизма, продолжается. Правда, прошли «золотые дни Аранжуэца», когда формализм мог навязывать свои тенденции всей художественной жизни страны, пользуясь захваченным и руководимым ими художественным центром; правда, вся здоровая общественность повернулась против формализма с его реакционными теориями. Но остатки

формалистского течения (количественно довольно изрядные) окопались и действуют тихой сапой, продолжая растлевать в порядке «домашней мануфактуры» художественную молодёжь.

Воинствующие формалистские декларации имели ещё место в период первой пятилетки. Стоит вспомнить платформу объединения «4 искусства», опубликованную в 1929 г. «Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы. Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему его миру. Рост искусства и развитие его культуры находятся в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам. В условиях русских традиций считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развившую основные свойства искусства живописи».

«Содержание наших работ характеризуется не сюжетами. Поэтому мы никак не называем свои картины. Выбор сюжета характеризует художественные задачи, которые занимают художника. В этом смысле сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму. Зритель чувствует утверждение художественной правды в том превращении, какое испытывают видимые формы, когда художник, взяв из жизни их живописное значение, строит новую форму— картину. Эта новая форма важна не подобием своим живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена. Этот материал — плоскость картины, цвет — краска, холст и т. д. Действие художественной формы на зрителя вытекает из природы данного рода искусства, его свойств, его стихии (в музыке своё, в живописи — своё, в литературе — своё). Организация этих свойств и овладение материалом для этой цели — творчество художника».

Итак, мы видим полное единство буржуазной формалистской практики сегодняшнего дня и теоретической формалистской флоры, пытавшейся

раскинуть (конечно, обречённо) «пышную» крону своих ветвей над советской живописью, а корнями своими уходившей в ультра-буржуазное прошлое. И это искусство, — отрицающее идейность, органическую образность, утверждающее примат формы над содержанием, отрицающее реальную действительность, подкреплённое реакционными, политически инсинуирующими теориями, — самозванно нарекалось «левым искусством». Пора разделаться с этой терминологией, не вводить её больше даже условно в советскую научно-исследовательскую, критическую литературу, отведя формалистам самый правый фланг фронта искусств. Ибо формалисты являются явными проводниками буржуазных влияний в нашем искусстве. Они пытались и пытаются под внешне-революционной маркой протащить к нам то искусство, которое разоблачалось некоторыми, наиболее дальновидными и умными буржуазными художниками ещё задолго до революции, — художниками-миriskуссниками, на страницах того же «Аполлона» (правда, раннего периода 1909–1912 гг.).

Известный художник **Л. Бакст**, сам находившийся во власти декоративистской живописи, не мог, конечно, по своей ультра-буржуазной природе, выйти на какой-либо новый путь, на путь того «лапидарного стиля», который, по его, мнению, должен определить будущее живописи, писал: «Итак будущее искусство идёт к новой, простейшей форме, но для того, чтобы эта форма получила значительность, чтобы она оказалась синтезом частичных исканий художников, необходимо откинуть массу деталей от её реального прообраза.

«Если это условие не соблюдено, если вдохновение художника не основывается на реальной форме, тогда нет подлинности и серьёзности в его пластическом вымысле, мы не верим его картине. Большинству современных картин не удастся убедить зрителя в законности вымысла, изображённого негодными средствами — небывалыми огромными глазами, яйцевидными овалами героев и героинь, паутинными, безкостными туловищами, шарлатанскими нимбами, фальшивую хлорозную краской, всем, вплоть до

анатомически недопустимых чудовищ, до архитектурно-нереальных построек».

«Вся плоть этих литературно-живописных видений создана не глазом, а мозгом и часто циркулем художника, и самый характер такого живописного вымысла враждебен пластическому воплощению».

«Ясно, что оторванность от реальной формы лишает идеал элементов, дающих ему законность существования, и следовательно, создавая идеальную, ещё не существующую форму, художник должен отнестись к ней, как к реальности потустороннего порядка».

«Но увы. На самом деле художники грешат всегда тем, что в недосказанности, ирреальности формы думают найти приближение к идеалу, недостаточно ярко и конкретно ими почувствованному».

Мы-то прекрасно знаем, что «плоть этих литературно-живописных видений» создается не мозгом вообще, а сознанием, покоящемся на идеалистическом видении мира, на идеалистическом сознании.

Буржуазный Л. Бакст, чувствовавший разложение современного ему искусства, оказывается «левее» формалистских горе-теоретиков нашего времени.

Глава VII

Любящие ловить рыбу в мутной воде пытаются представить принципиальную борьбу с формализмом как разгром так называемых «левых» течений в живописи, много, мол, работавших по линии поисков новых средств выражения, экспериментировавших, обогащавших приёмы и возможности мастерства. Иными словами, протаскивается шепотком идея о том, что наша художественная политика в собственном художественном смысле стала на консервативные, традиционалистские «академические» позиции. Эта контрвылазка нелепа и возмутительна. Передовая партия мирового пролетариата, страна строящегося социализма в роли гонителя на творческие методы, освежающие и продвигающие на новые ступени изобразительное

искусство?! Революционный авангард пролетариата — большевики в роли реакционеров в искусстве?! Ведь это же курам на смех! Мы очень хорошо знаем печальную роль тех, кто хочет быть левее большевиков, т. е. левее подлинно марксистского, диалектического понимания действительности. Они неминуемо скатываются на реакционные позиции. Дело-то заключается в том, что поддерживающие эту политически анекдотическую постановку вопроса стоят по видимости в «левой позе» на реакционнейшей по существу позиции понимания сущности этого «левого» искусства. Фактически они солидаризируются с приведенным мною выше пуниным отвлечённо «изобретательским», отрешённым от действительности пониманием передового художника. Истинный художник это, мол, тот, кто изобретает. Но важно же установить, что изобретает, для чего изобретает, приносит ли изобретение пользу социалистической действительности, обусловлено ли это изобретение органическими требованиями движущих сил эпохи. Без этих предпосылок живописное изобретение, выдаваемое под маркой «левого», «революционного», фактически уводит в сторону от нужного эпохе развития живописи, уводит вспять, т. е. является «правым», реакционным.

Решительно же всякое нахождение нового творческого метода, нового приёма, оригинального и свежеего, отдающего это качество на пользу яркого идейного раскрытия произведения, работающего в русле социалистического реализма — советская общественность, естественно, всячески поддерживает и нестует.

Именно по критерию умения поставить новый приём на службу социальному раскрытию произведения мы и судим о подлинно левых и «левых», хотя временно и уживающихся в едином групповом объединении. Вспомним по литературной линии футуристов: именно это качество выделило из этой группы огромного поэта нашей эпохи — **Маяковского**. На Западе через социальное осознание приема прошёл бывший дадаист, теперь лучший коммунистический поэт Германии **И. Бехер**.

Я не буду умножать примеров по смежной области. Возьмём живопись, графику, фотомонтаж. Вызывают ли у кого-либо порицание смелые, прибегающие к высокой степени условности, приёмы талантливейшего **Дейнеки**? Нет. Потому, что все они направлены к поискам социальной выразительности нашей живой жизни. Разве **Бела Уитц**, творчество которого имело формалистские корни, не смог во многих произведениях использовать новые приёмы для реалистического отражения революционной действительности? Разве из «левых» недр вышедший фото-монтаж не завоевал себе боевого политического места в нашем плакате (здесь особо надо отметить работы **Клуциса**). Не умножая примеров, напомним всеобщее признание и любовь, которыми в пролетарских массах пользуются западные художники **Г. Гросс** и **Гартфельд** [**Дж. Хартвилд** — ред.]. Все эти художники ошибались на своём пути, но многого достигли, осознавши главное: необходимость социальной оправданности нового приёма. Это пришло к ним в живой социальной практике, плечо к плечу с подлинно революционной общественностью.

Но существуют ли в художественной общественности некоторые тенденции, вульгаризирующие комплекс вопросов, связанных с формализмом? Существуют и безусловно требуют своего разоблачения.

Это, прежде всего, подведение под ярлык формализма всяких новых поисков средств живописного выражения, всякого эксперимента, даже тогда, когда в основе его лежит желание реалистически претворить правду современности. Это вреднейшая тенденция, фактически способствующая обеднению возможностей стиля социалистического реализма, обрекающая искусство пролетариата на перепевы и повторения. Здесь часто авторы этой подмены свои личные вкусы или своё личное неумение и бескрылость (если это художники) скрывают под маркой «непонятности широким массам». Это проявление своего рода художественного «хвостизма».

Далее надо оттенить имеющее иногда место противопоставление формализму вместо социалистического реализма — натурализма, т. е.

необобщенной, чисто копировочной передачи действительности, вернее, не действительности, а оболочки вещей и людей. Натуралист в отражение действительности не вкладывает своего отношения к ней, т. е. даёт «искусство» пассивно-созерцательное, никак не выдерживающее конкуренции с фотоаппаратом (особенно теперь, при развитии цветных съёмок). В таком «искусстве» образ заменён контуром, цвет — раскраской, композиция — фиксацией случайно увиденного расположения вещей и людей. В таком произведении нет главного — отношения, обобщения, динамики процесса, идейного синтеза. Надо сказать, что такое искусство, конечно, остается за рамками нашего понимания реализма и в каких-то своих точках смыкается с формализмом. Их роднит, на разной основе, одно общее качество — выхолощенность идейного содержания.

Глава VIII

Советская общественность борется с формализмом, стоя на позициях социалистического реализма, но не забывая того, что всякий вид искусства условен, условен по-своему, своим специфическими особенностями. Условен в большей или меньшей степени. Роман, повесть, рассказ оперируют в характеристике своих персонажей только на выборку взятыми характерными чертами, в них условно течение времени, в них произвольна (а значит условна) последовательность событий (последующее изложение может анализировать события, завершённые вначале) и т. п. Живопись в рамках данного холста произвольно делает движущееся неподвижным, разновременные события одновременными, трёхмерность утверждает на плоскости.

Условны её краски, так как, сближенные на небольшом пространстве холста, лишённые смягчающих влияний атмосферы, зрительно влияющие друг на друга (рефлексы), они (краски), призванные воплотить реалистические образы, требуют иной гармонизации, чем в живой жизни. Цвет скульптуры диктуется материалом (мрамор, бронза, гипс). При этом условном цвете скульптура нас привлекает, эмоционально заражает, зовет идейно. А

совершенно натурально, «точь-в-точь как в жизни» раскрашенная восковая фигура в паноптикуме вызывает брезгливость, отвращение, трупное впечатление. Условность музыки, думается, самоочевидна. Характерно в этом смысле такое уж казалось бы «точное искусство», как фото. Но три сосны, заснятые в лесу, выглядят на снимке уже не так, как среди своих сородичей, ибо отграниченное поле снимка даёт нам часть целого, а часть целого обладает уже какими то новыми качествами, которых в целом могло и не быть (непонимание этого — одно из основных звеньев в ересьх всяческих механистов). То, что сказано выше о части и целом, относимо, конечно, решительно ко всем видам искусства.

В конечном счёте, условность искусства может быть формулирована как уплотнённость, концентрированность образа, что отнюдь не должно пониматься как односторонность образа. И в этом — не слабость, не несчастье искусства, а его великая сила. Этот условный уплотнённый образ обладает способностью исключительно сильного эмоционального воздействия. Он акцентирует то, что для глаза обычного наблюдателя в жизни остаётся незамеченным, а значит зачастую и безвыводным.

В какой же мере сказанное выше об условности противоречит понятию реализма? Для социалистического реалиста дело, конечно, не в чистом копировании жизни, а в умении воплотить через жизненно, социально-правдивый, многогранный (а не литфронтковский односторонний) образ объективно существующую реальность явления и охватить её притом не объективистски, а с позиций строителя социализма, с широкой проекцией в будущее. «Социалистический реалист понимает действительность, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей» (*Луначарский*).

Как же жизненно, социально правдивый образ совместим с «условностью», свойственной всякому искусству? Нужно выявить в произведении в целом тот процесс, те силы, задачи и прогнозы, какие ставит пред собой творящий, как классовая единица, так социально-реально

построить условность, уплотненные образы, чтобы налицо была та правда, о которой на одном из пленумов оргкомитета писателей так хорошо сказал т. Луначарский: «Правда — она непохожа на себя самое, она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда есть завтрашний день и нужно её видеть именно так». Для воплощения такой правды-процесса, правды, врывающейся в будущее, стиль социалистического реализма включает в себя и романтику (а не противостоит ей).

Но романтику, мы, конечно, определяем не по старому «школьному образцу». Не отрешённость от «обыденной» жизни характеризует её. Наша романтика растёт из конкретной социалистической реальности, но она эту реальность насыщает не только видением сегодняшнего дня, она говорит языком завтрашнего и послезавтрашнего человечества. Она находит необычайное в нашей повседневности и раскрывает его по особому обобщённому образам.

Вопрос о стиле социалистического реализма есть прежде всего вопрос мировоззрения художника, вопрос его революционной активности, его знаний, его культуры. От них идёт искание новой формы для нового содержания. Это процесс органический. Конечно, форма может оказывать частично обратное воздействие на содержание, здесь может быть налицо борьба, противоположность. Это только будет говорить о не закончившемся процессе становления.

Только связь с живой жизнью, только участие всей душой, всем сердцем в нашей борьбе и строительстве, в нашей реальности даёт тип художника, прямой противоположностью которому являются формалисты. Тот тип художника, о котором в ряде номеров выступала (по линии писательской) «Литературная газета» — писателя, художника, вплотную связанного со всем нашим строительством, чувствующего атмосферу социалистической реконструкции, воодушевленного духом нашей эпохи. Газета правильно оттеняла, что «крепость искусства заключается в прочности связей его с

действительностью. Чем глубже раскрывается мир идей и чувств, чем прозрачнее становится мир, чем яснее лицо человечества, тем сильнее вырастает искусство корнями в свою основу — в жизнь, тем необходимее для образа живая сила существующего». («Тип писателя или «мастерство»», статья **С. Динамова**, «Лит. газ.», № 27).

Советский художник, овладевая стилем социалистического реализма, тем самым идёт к утверждению простого и ясного искусства, здорового искусства. Но простого не от «простоватости» мышления, а в силу мировоззренческой осознанности им сложных процессов нашей действительности. Это — простота, от ясности мысли идущая. Такой художник может брать любой сюжет для своих картин, но разрешение его (сюжета) будет рядом невидимых нитей связано с нашей реальностью. Но вместе с тем нет сомнения в том, что именно такой художник будет самой природой своей подталкиваем к актуальной тематике сегодняшнего дня. О таком типе художника, своей, отличной от нашей, терминологией, замечательно сказал **Писарев** (применительно к поэту): «Чтобы действительно писать кровью сердца и соком нервов, необходимо беспредельно и глубоко сознательно любить и ненавидеть. А чтобы любить и ненавидеть, и чтобы эта любовь и эта ненависть были чисты от всяких примесей личной корысти и мелкого тщеславия, необходимо много передумать и многое узнать. А когда все это сделано, когда поэт охватил своим сильным умом весь великий смысл человеческой жизни, человеческой борьбы и человеческого горя, когда он вдумался в причины, когда он уловил крепкую связь между отдельными явлениями, когда он нашёл, что надо и что должно сделать, в каком направлении и какими пружинами следует действовать на умы читающих людей, тогда бессознательное и бесцельное творчество делается для него безусловно невозможным. Общая цель его жизни и деятельности не даёт ему ни минуты покоя, эта цель манит и тянет его к себе, он счастлив, когда видит её перед собой яснее и как будто ближе, он приходит в восхищение, когда видит, что другие люди понимают его пожирающую

страсть и сами с трепетом томительной надежды долго смотрят в даль, на ту же великую цель, он страдает и злится, когда цель исчезает в тумане человеческих глупостей и когда окружающие его люди бродят ощупью, сбивая друг друга с прямого пути».

ⁱ Публикуется по тексту: *Бескин О. М.* Формализм в живописи. М.: Всекохудожник, 1933. 98 с., ил. Бескин Осип Мартынович (Осип Меерович; 1892–1969) — литературный и художественный критик, редактор. В 1932–1934 годах — главный редактор Государственного издательства изобразительного искусства — Изогиз; ответственный редактор журналов «Искусство» и «Творчество» (1932–1940), директор и главный редактор издательства «Искусство» (1936–1938). Член правления и президиума оргкомитета Союза художников СССР (1939–1950).

ⁱⁱ РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников) — была создана в Москве в 1931 году на основе АХР, ОМАХР (Объединения молодежи АХР, основанное в 1925 году выпускниками ленинградского Вхутеина и московского Вхутемаса; действовало под влиянием идей Пролеткульта) и Объединения художников-самоучек (ОХС; основано в 1927 году, объединяло художников без специального образования, отличалось крайне консервативными взглядами на искусство). Вела борьбу за чистоту «пролетарского» искусства, отделяя его от искусства «буржуазного». Издавала журнал «За пролетарское искусство» (1931–1932; ранее орган АХР — «Искусство в массы»). Была ликвидирована в 1932 году в связи с постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года).

ⁱⁱⁱ МОСХ (Московский союз художников; первоначально Московский областной союз советских художников, МООСХ) — 25 июня 1932 года в рамках проводившейся в СССР кампании по ликвидации независимых творческих союзов и созданию централизованных органов управления творческой интеллигенцией. В МОССХ влились все основные действовавшие в Москве художественные группировки. В 1938 году, когда был создан Союз советских художников СССР, МОССХ был переименован в Московскую организацию Союза советских художников или Московский Союз Советских художников (МССХ).

^{iv} Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения РСФСР, СССР) — орган государственной власти РСФСР, управлявший практически всей культурно-гуманитарной

сферой страны, включая образование, науку, библиотечное дело, книгоиздательство, музеи, театры и кино, клубы, парки культуры и отдыха, охрану памятников архитектуры и культуры, творческие объединения и международные культурные связи. Образован декретом Совета народных комиссаров от 26 (13) июня 1918 года. Во главе стояли народные комиссары: А. В. Луначарский (1918–1929), А. С. Бубнов (1929–1937), А. П. Тюркин (1937–1940), В. П. Потемкин (1946–1946). 15 марта 1946 года Наркомпрос СССР был преобразован в Министерство культуры СССР.