

**Владимир Кеменов**

## **ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ<sup>i</sup>**

### **I**

К сумбуру в живописи зрители всегда относились отрицательно, о чем свидетельствуют многочисленные резкие, но справедливые записи в выставочных книгах. Зато профессиональные критики к этому сумбуру привыкли и даже как-то приспособились. Оказалось совсем нетрудным делом, посмотрев картины «правых», похвалить их за тематику и пожурить за недостаток «формы». Затем заглянуть к «левым» и, похвалив «мастерство», упрекнуть за недостаток содержания. А если к тому же кто-либо из «правых» вздумает пустить пыль в глаза и поверх написанной картины пройдет кистью «под Сезанна», а кто-либо из «левых» перенесет свои упражнения с натюрмортов на портреты ударников, то среди критиков сейчас же послышатся крики о колоссальных «сдвигах» и «творческой перестройке».

Своими истоками формализм в советской живописи связан с новейшими течениями буржуазного западноевропейского искусства. Как ни отличаются одни формалисты от других — в зависимости от того, влияет ли на них Сезанн или Ренуар, Матисс или Дерен, — их внутреннее родство сказывается в антиреалистическом понимании сущности искусства: живопись, по их мнению, должна изображать не предметы действительности, а внутреннее видение художника. Законы живописи с этой] точки зрения определяются не жизнью, а свойствами материалов, из которых картина «построена». Всякие попытки отобразить в искусстве действительность клеймятся как иллюзионизм и пассивная подражательность. Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам. Все эти принципы определяли программы Пролеткульта<sup>ii</sup> и Вхутеина, их провозглашали на лекциях Новицкого и Маца, в студиях Малевича и Пунина, в книгах Арватова и Тарабукина. Они прививали молодежи нелепые вкусы, воспитывая в ней презрение к правдивости.

Подавляющее большинство наших формалистов не знало (а многие еще и сейчас не знают) самых элементарных основ живописи. В своей творческой молодости Клюн, Пунин [вероятно, И. А. Пуни — ред.], Ларионов, Лентулов не могли нарисовать даже спичечной коробки, зато с тем большей яростью громили они «пассивную подражательность» и провозглашали такие принципы, при которых можно было вовсе не работать и слыть смелыми «новаторами».

Вот картина Тышлера «Женщина и аэроплан». На длинной, как у жирафа, шее горизонтально лежит голова. Вдоль штопорообразной шеи сползает скользкая, грязная масса: это прическа. Карликовые пухлые руки сплелись мягким жгутом на груди. Вверху — крестик: аэроплан. Какая мрачная, уродливо-патологическая фантастика! Недавно Тышлер выставил картину «Цыгане». Вместо людей, природы, яркого народного своеобразия цыган у Тышлера нарисована какая-то бахрома цветных червей то черно-зеленых, то грязно-розовых, внушающая зрителю одно желание — скорей вытравить из памяти это отталкивающее зрелище.

Вот картина Лентулова<sup>iii</sup> «Портрет жены». Вместо лица — каша грязных буро-фиолетовых подтеков. Ничего человеческого нельзя найти в этом изображении. Таковы же пейзажи Лентулова. Чем объяснить ту смелость, с которой Лентулов выставляет свои работы, и ту снисходительность, с которой жюри выставок отводит им место, отнимая его у талантливых художников, имеющих неизмеримо большие права на внимание советского зрителя?

Вот «Портрет комсомолки» А. Фонвизина<sup>iv</sup>. Губы перекошены уродливой судорогой. Светотень, как язва, разъедает нос. Бессмысленно выпученные глаза, отекающие пухлые щеки, свинцово-бурые и серо-зеленые пятна на лице — вот что преподносит художник Фонвизин под видом образа комсомолки. Опошление, граничащее с издевательством, — вот объективный смысл таких формалистических трюков.

Художник Бела Уиц<sup>v</sup> нарисовал цикл работ, посвященных луддитскому движению. Лица восставших рабочих трактованы как свирепые морды

легендарных китайских чудовищ. Тела, руки, ноги искалечены до неузнаваемости циркульными и прямыми линиями, превращающими живого человека в комбинацию металлических отростков. Насквозь формалистичны, бездушны эскизы его фресок 1933 г.

Образцом формалистического самодовольства могут служить нуднообразные работы Д. Штеренберга<sup>vi</sup>. Автор все еще не решается покинуть свое «субъективное видение», выраженное в «селедках», «простокваше» и «Аниське» и заслужившее пышные дифирамбы некоторых апологетов формализма.

Нельзя сказать, что тема в глазах формалиста лишена всякого интереса. Скорее — наоборот. Но его заинтересованность очень напоминает кроткую настойчивость княгини Тугоуховской из комедии Грибоедова, норовившей свести свои разговоры к одному концу: не возьмет ли кто ее дочерей в жены. Нечто подобное испытывает формалист, терпеливо пристраивая свои приемчики любой теме, что бы он ни изображал. Отсюда скучное однообразие работ формалистов, их самовлюбленная безответственность и профессиональная беспомощность в создании правдивых образов искусства.

Чем беспомощней художник-формалист в раскрытии содержания, разрешении образа по существу, тем назойливее и беззастенчивей торопится он продемонстрировать свои «принципы», прихвастнуть «оригинальностью»: «ВОТ, МОЛ, -какой я мастер... Я просто не хочу писать реалистически — у меня более сложные задачи».

Но это неправда. Примитивный натурализм и эстетское кривляние гораздо легче, чем подлинная: простота и правдивость искусства. Опросите у формалистов, почему они так калечат нашу действительность в своих произведениях. И в ответ услышите дружный хор голосов «А нам собственно, не важно простое сходство... Мы идею ударничества выражаем чисто живописными средствами» Один скажет, что лучше всего для этой цели подойдет строгий ритм вертикали, другой станет расхваливать выразительность фактуры и «вещность» объемов — словом, каждый примется

«обосновывать» тот свой истрепанный демисезонный приемчик, без которого он гол как сокол.

Вот почему в работах современных формалистов мы встречаем в новом качестве уже знакомый тезис: живопись имеет самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета. Художник свое «видение» может передать зрителю помимо изображения предмета, независимо от образа-этого принудительного ассортимента для формалистов.

Что же делала в это время критика? В статьях о творчестве Самохвалова (критик Стругацкий), Сергея Герасимова (Разумовская), Чайкова (Терновец) утверждалось, будто формализм был необходимейшим и чрезвычайно ценным этапом развития этих художников будто именно учеба у формалистов вооружила их приемами мастерства, воспитала в них чувство формы, цвета, композиции и т. д. Эта мысль пользуется и поныне широким распространением.

Скажем прямо: формализм не только неприемлем для нас идейно и политически, но он безусловно антихудожественен. Образы, созданные формализмом, антихудожественны прежде всего потому, что они с возмутительной безответственностью уродуют природу, человека, нашу социалистическую действительность. Так же антихудожественен формализм и с точки зрения совершенства гармонии и выразительности, собственно живописных средств.

Пора раз и навсегда кончить вредные разговоры о «мастерстве» формалистов, об их «новаторствах», об их «заслугах» перед историей искусств. Крикливое трюкачество не есть поиски новой формы.

Могут возразить, что ведь есть же талантливые формалисты, принципы которых неотделимы от их мастерства. Да, есть. Но это только подтверждает сказанное. На лучших работах Фаворского, Самохвалова, Петрова-Водкина и других отчетливо видно, что настоящая художественная выразительность возникает именно там, где им удастся прорвать свою догматическую форму,

поступиться своими формалистскими принципами ради жизненной правдивости, т. е. именно там, где формалисты перестают быть формалистами.

Развернутая критика формализма в нашей печати может быть кое-кем понята как поощрение натурализма. Однако к этому нет никаких оснований. Статьи в «Правде» совершенно четко указывают на глубокую внутреннюю общность эстетского формализма и грубейшего натурализма. Эти две крайности по существу сходятся в главном: в равнодушии искусства к жизни, в равнодушии художника к содержанию, в полной безответственности и профессиональной беспомощности в создании образа.

## II.

Формализм в западноевропейском искусстве вырос в результате разложения натурализма. Оба они являются продуктами распада буржуазного искусства, и влияние обоих этих, казалось бы, противоположных направлений в одинаковой мере чуждо и враждебно сущности социалистического реализма.

Несмотря на все различия формализма и натурализма, источник у них общий: равнодушие к живой жизни и идейному содержанию искусства. Вот почему, несмотря на все споры между формализмом и натурализмом, эти направления фактически питали друг друга. Вот почему в период развернутой борьбы против формалистических кривляний нельзя забывать и другой линии буржуазного влияния, выраженного в нашей живописи, начиная от самого грубого натурализма вплоть до более тонких форм псевдореализма.

\*\*\*

У многих художников укоренилась вреднейшая мысль, будто выбор советской темы обеспечивает успех картины как бы самотеком, независимо от ее художественного качества. Выбрав «актуальную» тему, такой художник считает, что главное сделано, и разрабатывает эту тему с той развязной безответственностью, какая возможна лишь при тупом равнодушии к изображаемому. Появляется много картин, написанных наспех, поверхностно,

а подчас прямо-таки недобросовестно. Если равнодушие к содержанию у формалистов порождает бессмысленное трюкачество, то у натуралистов оно влечет за собой полное отсутствие художественной формы, отсутствие всякой графической и живописной культуры. Краски давно перестали эмоционально воздействовать на зрителя и служат чисто информационным средством, превращая картину в олеографию. Колорит, то крикливо пестрый, то однообразно серый, лишен всяких оттенков и глубины. Светотень примитивна, случайна, ломает форму и усиливает общее впечатление сумбура, дисгармонии и антихудожественности. Работы Львова, Кацмана, Рянгиной и других доказывают, что натуралисты не раскрывают революционной тематики, а прикрывают ею беспомощность и фальшь своих произведений.

Натуралистов обычно упрекают в фотографичности. Но это неверно: их картины гораздо хуже, чем хорошая фотография, от которой натурализм заимствовал лишь неестественную напряженность поз, застывший, прикованный к объективу взгляд, замену композиции простой расстановкой фигур в рамке видоискателя и механическое равнодушие объектива ко всему, что попадает в поле его зрения, т. е. именно те недостатки фотографии, которые присущи только очень плохим фотографам. После этой оговорки картину Львова «Партсобрание в боевой обстановке» можно сравнить с фотографией.

На траве сидит группа красноармейцев и слушает оратора. Лица их совершенно бессмысленны. Позы случайны, жесты не выразительны, полотно картины равнодушно заполнено статистами в шинелях и шлемах. Никакого искусства в этой бездарной копии с плохого фото нет.

Как утопающий хватается за соломинку и все-таки тонет, так и живописцы, подобные Львову, хватаются за точное изображение различных деталей: кожухов, обмоток, наганов или электрических чайников и цветочков. В картинах натуралистов детали предметов окончательно оттеснили человека и заняли главное место. Не лучше обстоит дело с натуралистическими

портретами, в которых пуговица возвышается до уровня человека, зато последний низводится до роли пуговицы.

Очевидно, в пику такому «бытовому» окружению художник В. Н. Яковлев недавно написал «Портрет арфистки Дуловой», в котором царит лихая, разухабистая роскошь. Пышные бархатные драпировки, крикливые кружева и жирная позолота поражают зрителя откровенной реставрацией пошлой купеческой безвкусицы.

Формальное, равнодушное отношение к теме у натуралистов иногда разнообразится слащавой сентиментальностью или мелодраматическим пафосом, делающими образ нового человека насквозь фальшивым.

В групповых портретах Кацмана<sup>vii</sup> (пионеры, семья и др.) слащавая умиленность людьми превращает их в каких-то святых, у которых розовато-бледные лица, сияющие в самых неожиданных местах, просветленно-наивные глаза, серьезно сжатые губы и молодежато умный, проникновенный взгляд. Даже композиция у Кацмана построена, как иконостас: одна фигура приставляется к такой же другой, другая — к третьей, и так без конца. Можно приписать или урезать сколько угодно близнецов — «пионеров» или «крестьян», киот от этого ничуть не пострадает.

Слащавое сюсюканье и приподнятая ходульность натуралистов иногда уступают место якобы непредвзятому подходу к природе. Например, если крестьяне были подавлены и запуганы при царизме, то рьяный натуралист, изображая крестьян, умиляется в них робкой патриархальностью и наивными восторгами «мужичков» перед «городскими». Крестьяне Кацмака в этом отношении, как две капли воды, похожи на пейзаж формалиста Штеренберга.

Если у рабочих, матросов, солдат иногда сказывались мещанские вкусы, то натуралист, изображая их сегодня, обязательно будет смаковать те элементы культурной отсталости, которые ныне являются пережитками и никогда не были характерны для сущности пролетарских революционеров. У Богородского есть картина «Семья снимается» — во многих отношениях типичная для его творчества. На фоне аляповатой панорамы уличного

фотографа сидит матрос с ребенком на руках. Рядом, вытянувшись во фронт, застыла женщина. Оба чувствуют себя неловко. Оба напряженно позируют перед фотоаппаратом. Пошловатая праздничность и неуклюжая торжественность специально подчеркнуты художником. что это — нарочитая ирония над мещанскими вкусами «братишек» или портрет пролетарской семьи, написанный всерьез Богородским? В обоих случаях налицо опошление большой темы о человеческом чувстве революционера. Под видом иронии в картине дана та безвкусица мещанского портрета, которая присуща не столько изображаемым матросам, сколько художнику, избравшему ее принципом композиционного решения темы. Этот же якобы иронический, а по сути совершенно серьезный принцип примитивной провинциально-обывательской фотографии встречается в других Картинах Богородского: «Отец и сын», недавний «Портрет матери», стоящий ниже всякой критики, картина «Метростроевка» — одна из последних работ художника, которую можно сравнить разве только с мещанским «групповым портретом красных партизан» (художник Машков, 1936)— своего рода апофеоз духовного убожества.

\*\*\*

Советские художники создали ряд замечательных произведений во всех областях искусства и литературы. Многие сделано также в скульптуре, живописи и графике. Наряду с перестройкой ряда старых мастеров за последние годы выросли талантливые молодые художники — не только профессиональные, но и представители самых широких слоев художественной самодеятельности. На большой высоте стоит народное изобразительное искусство.

Однако некоторые из «маститых мастеров», ссылаясь на свои прошлые заслуги, пишут сегодня точно так же, как они писали 10 лет тому назад, и не замечают того, что зритель неимоверно вырос, что их «реализм» зачастую вызывает у него чувство неловкости, а подчас — даже стыда за художника.



Несмотря на совершенно явное отставание изобразительного искусства от жизни и от других видов искусства, некоторые художники на происходящих сейчас дискуссиях все еще пытаются отыгаться на своих «исторических» заслугах и слишком мало думают о том, что история не стоит на месте. А сегодня «потолок» советского искусства, установленный лучшими произведениями литературы, кино и другими, еще не достигнут нашей живописью «и скульптурой, хотя налицо имеются все условия для большого подъема изобразительных искусств. Необходимым этапом этого подъема являются развертывание широкой творческой самокритики, действительно невзирая на лица, и упорная борьба против всех разновидностей лжи и фальши в искусстве.

---

<sup>i</sup> *Кеменов В.* Против формализма в живописи // Правда. 1936. 6; 26 марта. Печатается по изданию: Против формализма в искусстве /Сб. статей. М.: Огиз–Изогиз, 1936. С. 20–28. Кеменов Владимир Семенович (1908–1980) — историк искусства, критик и государственный деятель, доктор искусствоведения; член АХ СССР (1954), вице-президент АХ СССР (с 1966). С молодых лет был непримиримым адептом соцреализма, ярким борцом с модернистскими течениями в искусстве.

<sup>ii</sup> Пролеткульт (Пролетарские культурно-просветительные организации) — массовая культурно-просветительская и литературно-художественная организация пролетарской самодеятельности при Наркомате просвещения. Была основана по инициативе А. В. Луначарского еще незадолго до октябрьского переворота 1917 года. С приходом к власти большевиков разрослась и приобрела влияние на всю культурную жизнь страны, пытаясь утвердить идею специфической «пролетарской культуры» в противовес культуре «буржуазно», «мелкобуржуазной», «кулацкой» и т. п. Пролеткульт был ликвидирован постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

<sup>iii</sup> Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943) — живописец и художник театра, один из лидеров русского авангарда, член-учредитель общества «Бубновый валет» (1910–1916). С 1919 года — профессор Вхутемас–Вхутеин.

---

<sup>iv</sup> Фонвизин Артур Владимирович (1883–1973) — живописец, акварелист. Участник радикальных выставок русского авангарда — «Бубновый валет» (1910), «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913) и др. Был членом общества «Мир искусства», а с 1928 года — членом АХР. В 1937 году, во время кампании по борьбе с формализмом в искусстве, был, наряду с Р. Р. Фальком и В. Ф. Фаворским, причислен прессой к главарям «шайки формалистов», но не отказался от собственного пути в искусстве.

<sup>v</sup> Уиц Бела (1887–1972) — венгерский график, живописец и политический деятель коммунистического толка. В 1926 году переехал в СССР, где прожил более сорока лет как художник советского пропагандистского искусства. Незадолго до смерти вернулся в Венгрию.

<sup>vi</sup> Штеренберг Давид Петрович (1881–1948) — живописец, график, педагог. В 1907–1917 годах жил в Париже, входил в круг художников Парижской школы, выставлялся в галереях и салонах. После революции вернулся в Россию, в 1918–1920 годах занимал пост заведующего отдела ИЗО Наркомпроса, немало поспособствовал продвижению авангардного искусства. В 1920–1930 годах преподавал во Вхутемасе, воспитав поколение художников новой формации, составивших ядро группы ОСТ. В последующие годы подвергался ожесточенной критике за «формализм» и был отлучен от участия в выставках.

<sup>vii</sup> Кацман Евгений Александрович (1890–1976) — живописец и график академического склада, участник последних выставок передвижников. В 1922 году — один из учредителей АХРР и ее генеральный секретарь. В дальнейшем, наряду с И. И. Бродским и А. М. Герасимовым, — официальный портретист советской политической элиты.