

Поликарп Лебедев

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕⁱ

Решительная борьба против формализма, который пустил глубокие корни в советском искусстве, остается главной задачей советского искусствознания. Эта борьба имеет огромное значение для дальнейшего развития советского искусства. Работниками искусства уже не раз указывалось, что их дальнейшие успехи возможны при условии, если искусство будет проникнуто пафосом социалистического строительства, если оно будет жить интересами советского народа, служить его дальнейшему культурному росту, если искусство будет понятным для широких масс и любимым ими. Снова и снова надо вспоминать слова Ленина, сказанные им Кларе Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их... мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры»ⁱⁱ.

Сущность и задачи искусства, сформулированные Лениным, приобретают особенный интерес в настоящее время. Победа социализма, ликвидация эксплуататорских классов, стахановское движение, утверждение самой демократической во всем мире Сталинской Конституции сделали наш народ самым свободным и прогрессивным. В нашей стране наступило время подлинного гуманизма; никакая другая эпоха кроме нашей не создавала таких условий для развития всех человеческих способностей.

Эти успехи были возможны благодаря ленинскому руководству нашей коммунистической партии во главе с товарищем Сталиным, в силу того, что на борьбу за социализм и против врагов социализма, включая троцкистских, правых и других фашистских агентов, поднялось подавляющее большинство

советского народа. На основе социалистических завоеваний наступил расцвет социалистической культуры и искусства, средоточием которых являются советский человек, его интересы, чувства, идеи, его борьба за коммунизм.

«Искусство принадлежит народу», — говорил Ленин. Наша партия, пролетариат и весь советский народ заслуживают того, чтобы искусство принадлежало им, оно «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс». И в это время формалисты отворачиваются от советской действительности, от запросов трудящихся, создавая произведения, непонятные массам, не волнующие их.

В нашей стране, на фабриках и заводах, в колхозах, в Арктике, в Красной армии, рождаются герои, закаляются характеры, складываются новые понятия, чувства, свойственные эпохе социализма. Радость борьбы, способность преодолеть любые трудности, бдительность, непримиримость к врагу, чуткость и заботливость к соратникам, выдержка и революционный размах, высокая сознательность и идейная целеустремленность - все это получило выражение в нашем новом советском человеке: в большевике, стахановце, красном летчике, советском танкисте и т. д. И в это время формалисты, поглощенные эквилибристикой, пустыми схемами, в своем творчестве игнорируют живого человека, его политическую активность, его идеи и страсти, будни и праздники.

Чуждый обществу, чуждый народу характер формалистического искусства особенно бросается в глаза в свете неоднократных высказываний товарища Сталина и политики нашей партии и правительства. «Писатель — это инженер человеческих душ», — сказал товарищ Сталин. Это указание говорит о том, что человек, его жизнь и борьба должны служить главным содержанием и целью искусства. Это указание получило развитие в

определении товарищем Сталиным задач советского искусства и метода социалистического реализма.

Было бы грубой ошибкой свести формализм в советском искусстве только к творческим ошибкам и заблуждениям. Конечно, ошибки возможны, но сами они - результат неустойчивого мировоззрения. Формализм как течение имеет свою историю, свое мировоззрение и теорию. Корни формализма уходят в пережитки капитализма в сознании людей нашей страны и питаются они капиталистическим окружением и его упадочным искусством. Противоречия капиталистического общества, достигшие особенно большой остроты в эпоху империализма, получили резкое и болезненное выражение в искусстве и, в частности, в живописи.

В искусстве 40—60-х годов прошлого столетия мы еще могли наблюдать реалистические течения в буржуазной живописи. Такие художники, как Курбэ, Милле и другие, в центре своего внимания ставили изображение действительного человека. Художественные критики того времени, как Горе-Бурже и другие, еще громко заявляли, что «искусство — это зеркало общества», что содержание, идея художественного произведения являются определяющими.

Период 70—80-х годов можно считать поворотным пунктом в развитии искусства на Западе, когда художники решительно отвернулись от общественных тем, когда, как говорили критики того времени, происходила «дегуманизация» искусства. Социальный распад порождает чувство безвыходности у работников искусства. Герман Бар в книге «Экспрессионизм» писал: «Ни одна эпоха не была еще потрясена таким страхом смерти, как наша... Никогда человек не был так ничтожен. Никогда ему не было еще так страшно. Никогда он не был так далек от радости, а свобода не была так мертва.

Ныне взывает всюду нужда: человек взывает о своей душе, эпоха наша — сплошные стенания нужды. Искусство же взывает посредине глубокого мрака, оно взывает о помощи, взывает о мире духовном».

Герман Бар выражает настроения тех слоев буржуазной интеллигенции, которые, не будучи в состоянии подняться над буржуазным обществом, не видят выхода из противоречий капитализма. Путь пролетарской революции, будущее, которое несет победа пролетариата, для Германа Бара чужды и непонятны.

Безвыходность в творчестве художников при капитализме усугубляется громадной нуждой, испытываемой художником, и полной бесперспективностью. Один буржуазный критик говорит о том, что искусству в капиталистическом обществе пришел конец, между прочим приводит ряд писем художников: «Если посмотреть внимательно, в наших мастерских можно легко увидеть характерные признаки глубокого морального упадка»; «Самые несчастные — это те, у которых нет крова. Я знаю, что один проводит ночи в кафе, другой — в автомобилях. Я живу в предместье и питаюсь дикими съедобными растениями...» Один из молодых художников писал: «Если бы у меня было десять тысяч франков, я купил бы себе хороший антрекот». Отдельные представители буржуазного искусства включаются в борьбу пролетариата, но большинство из них замыкается в себе, отворачивается от действительности в поисках особых, экстравагантных форм искусства, которые заставили бы обратить на художников внимание.

Один из художников послевоенного периода в своем письме писал: «Ты знаешь мою тенденцию отделить художника от человека... Художник — эмоциональное, боящееся света и шума существо, часто страдающее, изнывающее в страстном томлении. Люди — все почти его враги, а друзья его близкие - враги его злейшие. Они как полиция... он так и видит вокруг себя их фонари. Дьявол обитает в ногах его, божество — в сердце... Художник живет в четырех стенах, вне времени, редко поднимается в безграничные просторы, чаще же пребывает в раковине улитки».

Формалистическое искусство развивается в атмосфере распада и гниения капитализма. В период с конца XIX и в течение XX веков художественная жизнь Запада отличается тем, что создается одно за другим

множество художественных течений: импрессионизм, неоимпрессионизм, символизм, «дикие», дадаизм, кубизм, футуризм и т. д., и т. п. Их быстрое возникновение и исчезновение объясняются тем, что все они не имели никакой опоры в реальной жизни.

Начало упадка буржуазного искусства получило выражение уже в мировоззрении и творчестве импрессионистов в 70-х и 80-х годах прошлого столетия. В своей книге «Импрессионизм» Рихард Гаман местами весьма удачно изобразил картину буржуазного общества этого периода. «Безграничным индивидуализмом, а также эгоизмом исполнена импрессионистская мораль... среди человеческих ценностей место характера или личности занимает крайне нездоровый субъективизм. Этот индивидуализм инобытия, это требование быть чем-то своеобразным есть основное требование современной этики»ⁱⁱⁱ.

Эпоха эта получила свое выражение и в философии; распространяются учения, согласно которым реальная действительность — иллюзия и продукт воображения, вещи — комплексы ощущений и т. д. Мировоззрение импрессионистов целиком совпадает с философией субъективного идеализма. Искусство для импрессионистов не есть средство познания и отображения реального мира и общественных отношений, наоборот, большую ценность приобретает все субъективное и случайное; искусство становится лишь выражением мимолетных субъективных впечатлений художника в данный отрезок времени и при данном душевном состоянии.

Все свое внимание художник сосредоточивает на цвете, на изображении на полотне тонких цветовых сочетаний, передающих освещение, воздух и т. п. Линии, обозначающие границы предметов, исчезают, человек из искусства устраняется, и если даже пишутся портрет или картина с изображением человеческих фигур, то они служат лишь поводом для изображения цветовых моментов. Импрессионисты утверждают: если «голова освещена с одной стороны оранжевым цветом, а с другой — голубым, комнатным, то на носу и на середине лица неизбежно появятся зеленые рефлексy», и поэтому в разрез

всякому здравому смыслу художник-импрессионист выкрасит нос изображаемого человека в зеленый цвет.

Недаром уже упоминавшийся нами Торе-Бюрже с горечью отмечал, что импрессионист с тем же чувством и в той же манере изображает лицо человека и обои на стене. Моклер утверждает, что для импрессионистов «воздух — единственный и реальный сюжет картины, только через него мы видим все, что на ней изображено».

Таким образом для импрессионистов, как и для махистов, реальный мир превратился в «комплекс ощущений», в комплекс зрительных ощущений, выраженных согласно душевному состоянию художника.

Дальнейшее развитие буржуазного искусства быстро пошло по пути окончательного отказа от действительности, к еще более крайнему выражению того, начало чему положил импрессионизм. Для неоимпрессионистов (Поль Синьяк) главными являются еще более абстрагированные понятия света и цвета. Теперь они говорят уже о так называемом «красочном свете». «Первым делом художника, — писал Поль Синьяк, — когда он стоит перед белым холстом, должно быть решение, какими изгибами линий, какими формами расчленишь и какими красками, какими тонами покрыть ее».

Но в живописи импрессионистов и неоимпрессионистов все же имели значение изолированно взятые явления реального мира: свет, воздух и т. д., хотя и субъективно интерпретированные, но в последующем искусстве у таких художников, как Матисс и его единомышленники, называвшиеся «дикими», фовистами, краска, цветность, живописность как бы окончательно «эмансипируются», утрачиваются даже намеки на связь с реальной действительностью. Для Матисса и его последователей плоскость полотна и размещение на нем цветовых пятен имеют чисто зрительное, исключительно оптическое значение — не больше.

Формализм, естественно, вел художников к мистике, которая получила особенно яркое выражение в искусстве символистов. Символисты считают,

что «сочетание линий, планов, теней и цветов составляет словарь таинственного; всякий объект в природе является только идеей, выраженной знаком; различные сочетания линий, планов, теней и цветов составляют словарь таинственного, но чудесным образом выразительного языка, который надо знать, чтобы быть художником».

Маразм буржуазного искусства получил свое выражение в манифесте дадаистов (1918 г.), а затем — у сюрреалистов. В манифесте Дада мы читаем: «Искусство — это аптекарский продукт для дураков: столы вертятся благодаря духу, картины и другие произведения искусства являются как бы несгораемыми столами: в них заключен дух... Дада сам не хочет ничего, ничего, он делает кое-что для того, чтобы публика говорила: «Мы не понимаем ничего, ничего, ничего». Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего и т. д.»

Многие буржуазные идеологи, не видя никакой перспективы для развития буржуазного искусства, приходят к выводу, что искусству приходит конец. Статья Эли Фор в 1931 г. выходит под характерным названием: «Агония живописи». В ней автор пишет: «В сущности, я полагаю, что мы являемся свидетелями не только агонии французской живописи, но и живописи вообще. Без сомнения, еще есть и будут настоящие художники, но чудесный инструмент лирического индивидуализма, каким является живопись, разбит вдребезги». Эли Фор вторит другой критик: «История современного искусства...— это легенда, которая умирает. Поможем ей умереть».

Формализм выражает увядание и загнивание буржуазного искусства.

Мы уже говорили о том, что теоретической базой для формалистического искусства Запада послужили реакционные философские учения субъективных идеалистов. Систематическую разработку, «научное» обоснование формализм получил в идеалистической эстетике немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина. Вельфлин прежде всего выступает против признания общественной жизни определяющим фактором развития искусства.

Он считает, что вскрыть общественное значение искусства — далеко не значит выяснить специфические особенности данного искусства; последние, по Вельфлину, нужно искать во внутренних законах самого искусства, которые он сводит к формальным свойствам. «Коль скоро мы захотим измерить вещи принципами художественной оценки, — пишет Вельфлин, — мы будем вынуждены обратиться к формальным моментам, которые сами по себе лишены выражения и относятся к процессу развития чисто оптического характера». Если спецификом искусства по Вельфлину сводится к его формальным моментам, имеющим чисто оптический характер, то искусствовед, как и художник, должен обладать независимой ни от каких внешних обстоятельств способностью «зрительного восприятия», которую он и должен руководствоваться в своей работе. Поскольку в основе искусства Вельфлин видит форму и ее зрительное, оптическое значение, вся история искусства представляется ему лишь «эволюцией видения».

На основе «учения» Вельфлина формалистические критики рассматривают развитие искусства не с точки зрения его общественной значимости, а с точки зрения того, какое зрительное ощущение вызывает данная картина и какими приемами это зрительное ощущение достигнуто. Для формалиста задача критики исчерпывается выяснением того, какова композиция картины: диагональная или плавная, как дополняют друг друга цвета, в какой степени выражается тяжесть предмета и т. д.

Практика формалистического искусства Запада и идеалистическое искусствознание, получившие наиболее полное выражение во взглядах Вельфлина, «оплодотворяли» теорию и практику советских формалистов.

Проявлению формализма в советском искусстве значительно способствовал вульгарный социологизм в искусстве, наиболее видным выразителем которого был Фриче. Сводя исследование искусства к

выяснению того, к какому классу и социальной группе принадлежит художник или художественное произведение, вульгарные социологи предоставляли формалистам монополию на исследование художественной формы.

С позиций откровенного идеализма защищали формалистическое искусство ряд искусствоведов, которые провозгласили лозунг: «Художник не должен мыслить». Интуиция, подсознательное ими были признаны единственными руководителями художественного творчества.

Твердя зады буржуазного формалистического искусствознания, некоторые искусствоведы стремились теоретически оправдать практику формалистов-художников типа Тышлера, Лабаса, Филонова, Фонвизина и др.

Как и для формалистов Запада, для наших искусствоведов-формалистов в искусстве важно не выражение человеческих переживаний, а схоластическая «цельность зрительного восприятия», «связь и соподчинение» абстрактных цветов. Этим они обнаруживают собственную оторванность от живой жизни, красоты, создаваемой природой и человеческим характером, и «обесчеловечивают» живопись.

Конечно, враждебная марксизму точка зрения Фриче и др. получила в свое время жестокий отпор со стороны советской общественности. Некоторые из формалистов признали свои ошибки, другие — притихли и отмалчиваются, но «работа» их не прошла бесследно и наделала немало вреда: формализм проник в советское искусство благодаря недостаточной бдительности художественной критики, местами пытался даже перейти в наступление.

Наши формалисты были и остаются подражателями западного формализма. «Бубновый валет», «Ослиный хвост», футуристы, кубофутуристы, беспредметники и т. д., существовавшие в нашей стране до революции и после нее, были далеки от борьбы пролетариата, от задач живой действительности. Так же, как их западные собратья, они игнорировали революционную борьбу рабочего класса, устранили из искусства реального человека и его общественную жизнь. Наряду с преклонением перед отрицательными сторонами современного буржуазного искусства всем нашим

формалистам, включая «левых», свойственно игнорирование подлинного художественного наследия прошлого.

Для того чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть картины формалистов, которые всецело находятся в плену современной художественной идеологии капиталистического мира, или почитать манифест наших кубофутуристов, в котором они вслед за западными формалистами утверждали: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и пр, и пр. с парохода современности... С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!.. Мы дали образец иного звука и словосочетания:

«Дыр, бул, щыр,

уберщул,

скуп,

вы со бу

р л эз».

Кстати, в этом пятистишии более русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина»^{iv}.

Этот отказ от подлинного художественного наследия прошлого, полное игнорирование идейности содержания и чувств человека, игра на сочетании бессмысленных слогов проникли и в наше изобразительное искусство.

Вслед за западными формалистами художник И. Клон в 1919 г. писал: «Если умерло искусство живописи, искусство передачи природы, то цвет, краска как основной элемент этого искусства не умерли, а, освободившись от многовековой кабалы природы, стали жить своей собственной жизнью... наши цветовые композиции подчинены уже только законам цвета, но не законам природы»^v.

Тогда же художники Шевченко и А. Грищенко писали: «Картина, выражение, живописный строй, дух художника... вот первородная идея нашего искусства.... Средства нашего искусства — в палитре, кистях и красках.., которыми управляют высшие основы и регуляторы: тектоника, цвет, фактура или выполнение»^{vi}.

Работавшие в то время в отделе ИЗО Наркомпроса формалисты декларировали, что их основной заботой «должно быть не только культивирование отвлеченных форм, но и отвлеченных достижений»^{vii}.

В 1925 г. с декларацией выступило общество художников «Московские живописцы», которое открыто признало, что оно продолжает традиции дореволюционного формалистического искусства.

Провозглашались также лозунги: «Содержание наших работ характеризуется не сюжетами... новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией...»^{viii}.

В декларациях формалистов бросается в глаза то, что все они решительно восстают против «натуры». Формалист, для которого самодовлеющий интерес имеют «дух художника», краска, «живописный строй», чурается «натуры», которая означает необходимость изображать явление и предметы живой действительности. Формалисты открыто объявляют войну всякому сюжету в искусстве, так как сюжет требует ясности мысли и выражения, а «отвлеченная форма» предполагает свободное накладывание одного цветового пятна на другое, стремясь вызвать лишь некоторое зрительное ощущение — и не больше.

Среди художников-формалистов и искусствоведов-идеалистов можно было очень часто слышать высокомерное заявление, что живопись не обязательно должна быть понятна широким массам, ибо эти массы еще не культурны и должны подняться до понимания искусства формалистов.

Вслед за западными формалистами советские тоже стараются быть «оригинальными», но эта оригинальность ими понимается не как новое, свежее восприятие действительности, сочетающееся с задачами переделки

мира, не как раскрытие новых, до сих пор не изученных сторон и черт, обнаруживающихся в характере и облике нового, советского человека, — наоборот, оригинальность выражения формалисты ищут в абстрактно понимаемой форме, в новом способе раскраски плоскости листа или холста.

К поискам абстрактной живописности и цветности сводятся все проблемы художников-формалистов. Когда одного из таких художников спросили: «Скажите, почему в ваших картинах изображено так много женщин и среди них нет ни одной умной?» Художник ответил: «В живописи нет умных и глупых женщин, а есть только живописные и неживописные женщины». Такого художника наша бурная эпоха с ее колоссальными сдвигами не может заинтересовать. Поэтому все картины формалистов лишены мысли и чувства: изображая людей, они, как и художники-формалисты Запада, в одной манере и с одним и тем же чувством изображают лицо человека и обои на стене.

Одним из наиболее видных среди наших художников-формалистов является Д. Штеренберг. Как и все формалисты, Штеренберг рассматривает живопись как средство выражения на плоскости холста субъективно воспринимаемого цвета и цветовых соотношений. Поиска этих соотношений подчиняется и тематика картин Штеренберга: «Простокваша», «Селедки», «Стакан с зеленью» и т. п. В стремлении выразить на холсте цвет как таковой художник сознательно устраняет из картины трехмерность и перспективу: изображая стол, кружева, стакан, тарелку, селедки, художник пользуется этими предметами как канвой для цветовой композиции.

В жертву краскам Штеренберг приносит объем и перспективу: изображая стол и тарелку, он поворачивает их к зрителю всей плоской частью так, что кажется, будто тарелка с селедкой приклеены к висящей доске.

Главное в искусстве Штеренберга — это формальные цветовые проблемы, все остальное — несущественно. Несколько лет назад Штеренберг написал картину на советскую тему — «Агитатор». Верный своим формалистическим приемам, художник изобразил стол, за которым сидят колхозники, самих колхозников и агитатора по принципу того же

плоскостного решения. Стол рассматривается, как и в прежних картинах, сверху, т. е. как плоскость; колхозники и агитатор лишены объема, будто художник приклеил к картине их профили. Колхозники изображены в застывших позах, с тупым выражением на лицах. В отличие от колхозников, в позе агитатора выражено какое-то неестественное движение человека, не вяжущееся с содержанием картины: в глазах его странный, стеклянный блеск. Картина эта вызывает у зрителя недоумение. Ответственная и животрепещущая тема в руках формалиста превратилась в пустяк, в формалистическое трюкачество.

Во власти краски и абстрактной цветности целиком находится и творчество Фонвизина. Недавно организованная выставка его картин получила резкое осуждение. Люди, природа, предметы для Фонвизина являются лишь поводом для сочетаний красочных пятен, сочетаний бессмысленных и произвольных. Цвета, наползающие один на другой без всякой логики, эскизность, недоделанность, отсутствие четкости, культбеспорядка приводят к тому, что люди, изображаемые Фонвизиным, лишаются глаз, носа, наделяются непомерно вытянутыми частями тела и т. п. Только мировоззрением, страдающим субъективизмом, ничего общего с нашей действительностью не имеющим, можно объяснить творчество художника Фонвизина.

Часто субъективизм «видения» форм, произвольная трактовка цвета, композиции приводят художников к мистике. Достаточно вспомнить полотна ленинградского художника Филонова, в которых революция изображается как беспорядочное нагромождение, как сумбур из цветных точек, штрихов, линий, кругов и т. п. Люди изображены так, будто с них снята кожа, и художник смакует открывшиеся мышцы, связки человеческого тела и т. д.

В картине художника Тылера «Мать» мы видим женщину, несущую на голове две люльки, поставленные одна на другую. Кроме раздражения и недоумения она у зрителя ничего не вызывает. В его же картине «Ждут»

изображен ряд фигур, смотрящих вдаль, луна изображена в виде отрубленной головы человека.

Художник Лабас в одной из своих картин стремится дать живописное изображение быстрого движения поезда. Для этого художником на сером туманном фоне даны намеки на очертание идущего навстречу зрителю паровоза, о чем можно догадаться после долгого и утомительного рассматривания. От этого паровоза к зрителю художник провел неровные линии, изображающие рельсы. Кроме досады картина ничего не вызывает. Движение, которое хотел выразить художник, так и не получило выражения в картине. Невольно вспоминаются слова из манифеста Дада: «...ничего, ничего...».

Влиянию формализма в советской живописи поддаются иногда и художники, творчество которых нельзя назвать формалистическим. Примерами могут служить некоторые произведения С. Герасимова и А. Дейнеки.

С. Герасимов написал ряд картин на весьма ответственные темы: «Октябрь», «Клятва партизан» и др. В первой художник изобразил взятие восставшими рабочими и солдатами Кремля. В ней, в погоне за чисто формалистической выразительностью, художник наделил восставших таким выражением лиц, что бойцы выглядят чудовищами, несущими смерть и разрушение всему человечеству. В картине «Клятва партизан» художник пошел по той же линии: лица партизан наделены такой экспрессией, что действительное содержание борьбы, трагедия гибели вождя, подлинная красота партизанского движения снижаются до грубого искажения. Партизаны Герасимова – узколобые, широкоскулые, лишённые интеллектуальности. Это, скорее, разрушители, а не борцы за идеалы человечества. Герасимову свойственно увлечение чисто абстрактным цветом. В картинах, изображающих Кавказ, зритель видит не людей, не лица, а только бурки и шапки, получившие материальное, весомое выражение, в то время как лица даны общей, серой массой. Увлечение формально понятой ритмикой

сказалось в известной картине А. Дейнеки «Оборона Петрограда». Художник стремился создать ритмическое звучание элементов картины рядами идущих на фронт рабочих внизу и идущими с фронта наверху. Ритмичность в картине действительно создана, но она абстрактна, нежизненна, люди же, изображенные художником, оказались безликими, неконкретными, лишенными переживаний.

Не образы объективного мира, не характеры людей и их социалистическая переделка, а плоскость холста или бумаги и распределение на этой плоскости цвета, линии и т. п. — вот что является главным для формалистов. Попытки художников-формалистов выразить социальные темы приводят к грубым искажениям нашей действительности. Для формалистов в произведении важна произвольная связь формальных элементов, чисто зрительная, оптическая связь цветовых пятен: они рассматривают искусство не с точки зрения его общественной значимости, идейной насыщенности, правдивости, массовости и доходчивости, а с точки зрения своих мнимых художественных приемов. Формалисты пытаются изображать на полотне пресловутые материальность, массу, вес, цветовые сочетания и т. п. Краска выступает у них, как технический продукт, имеющий абстрактные свойства и самостоятельное существование. В произвольном сопоставлении на плоскости красочных масс, пятен, точек, линий, в которых, конечно, не могут получить выражения ни мысль, ни чувство реального человека, они видят задачу своего искусства, лишая таким образом живопись всех человеческих свойств. Такие произведения не ведут наше зрение за пределы плоскости холста, не возбуждают мысли и чувства, любви и ненависти.

О формалистическом искусстве сказал замечательные слова Ленин в беседе с Кларой Цеткин: «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»... Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь — много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, — но мы чувствуем

себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю, я не испытываю от них никакой радости»^{ix}.

Мы пытались показать идейную опустошенность, антиобщественный характер формалистического искусства и установить родство советского формализма с упадочным буржуазным искусством. Где же находит это мировоззрение и творчество для себя питательную среду в нашей стране? Формализм в советском искусстве есть выражение пережитков капитализма в сознании художников, поэтому упорная и систематическая борьба против него является необходимым звеном в нашей общей борьбе за завершение социалистического переустройства нашей великой родины.

Товарищ Сталин на XVII съезде партии говорил:

«XVII конференция нашей партии сказала, что одна из основных политических задач при осуществлении второй пятилетки состоит «в преодолении пережитков капитализма в экономике и сознании людей». Это совершенно правильная мысль. Но можно ли сказать, что мы уже преодолели все пережитки капитализма в экономике? Нет, нельзя этого сказать. Тем более нельзя сказать, что мы преодолели пережитки капитализма в сознании людей. Нельзя этого сказать не только потому, что сознание людей в его развитии отстает от их экономического положения, но и потому, что все еще существует капиталистическое окружение, которое старается оживлять и поддерживать пережитки капитализма в экономике и сознании людей в СССР и против которого мы, большевики — должны все время держать порох сухим»^x.

Появление формализма в советском искусстве — пережиток капитализма, сугубо враждебный делу социализма.

ⁱ Лебедев Поликарп Иванович (1904–1981), советский партийный и государственный деятель, директор Государственной Третьяковской галереи (в 1939–1941 и 1954–1979), председатель Комитета по делам искусств при Совете министров СССР (1948–1951). Статья публикуется по тексту: Против формализма и натурализма в искусстве. Сб. статей. М.-Л.: Огиз-Изогиз, 1937. С. 40–56. Авторские примечания даются в нашей редакции [Ред.].

ⁱⁱ Луначарский А. В. Ленин и искусство // Художник и зритель. 1924. № 2–3. С. 5–10. С. 52.

ⁱⁱⁱ Гаман Р. Импрессионизм. М.: Изогиз, 1935. С. 52.

^{iv} От символизма до Октября [Литературные манифесты.] / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М.: Новая Москва, 1924. С. 77–80.

^v Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / Сост. И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. М.–Л.: Огиз–Изогиз, 1933. С. 117.

^{vi} Там же. С. 117.

^{vii} Там же. С. 131.

^{viii} Там же. С. 321–322.

^{ix} Луначарский А. В. Ленин и искусство... С. 16.

^x Вопросы ленинизма. 10-е изд. 1937. С. 579–580.