

Буш М. А., Замошкин А. И.

РЕКОНСТРУКТИВНЫЙ ПЕРИОД [1933]ⁱ

...Организация наступления социализма по всему фронту — вот какая задача встала перед нами при развертывании работы по реконструкции всего народного хозяйства.

*Из речи т. Сталина
на XVI партсъезде*

Завершением определенного этапа классовой дифференциации на изофронте явилась выставка Совнаркома и Реввоенсовета в 1927 г., которая показала дальнейший рост советского искусства, переход большинства художников на платформу советской власти, рост близкого пролетарским массам искусства.

Несмотря на оживление буржуазного искусства в первый период нэпа, партия своей политикой: в области литературы и искусства содействовала росту пролетарских и союзнических художников и расслоению попутничества в области изоискусства, выросшего к концу восстановительного периода в массовое движение. Успешное социалистическое наступление по всему фронту на капиталистические элементы постепенно уничтожает основы, питающие и возрождающие буржуазное искусство. Консолидация художников, стоящих на платформе Советов, критическое усвоение художественного наследства, подготовка новых пролетарских кадров в реконструктивный период были следствием всего предшествующего развития искусства. В первые годы реконструктивного периода были колебания среди советских художников. Эти колебания были вызваны теми же причинами, которые породили колебания среди одной и вредительство среди другой верхушечной части старой технической и всякой другой интеллигенции. Они обуславливались обострением классовой борьбы в стране, решительным

наступлением советской власти на капиталистические элементы в городе и деревне и отчаянным сопротивлением последних этому наступлению, усилением интервенционистских стремлений капиталистических государств. И если в это время этим колебаниям подверглась даже известная часть партийцев, «...то нет основания удивляться тому, что известная часть старой технической интеллигенции, никогда не нюхавшая большевизма, тоже с божьей помощью колебнулась» (Сталин).

Усиливались процессы размежевания среди существующих художественных организаций и нарождались новые. Происходит раскол АХР и выделение из него ССХ, уходят из АХР также «Московские живописцы», а ряд отдельных художников выходит из всяких организаций, оставаясь «дикими». Из попутнического «Бытия» уходит группа квалифицированных мастеров. Но в то же время усиливается вхождение в АХР основного ядра «Бытия», ОСТ, молодого ОМХ и других молодежных объединений; совершается раскол в ОСТе, и в результате организуется объединение активных союзнических художников — Изобригадаⁱⁱ. Все это свидетельствовало об успехах наступления идеологии пролетариата на мелкобуржуазные труппы изофронта и о различных формах сопротивления этих групп. В это время организовался и «Октябрь»ⁱⁱⁱ.

«Октябрь» — группа изофронта, состоявшая преимущественно из молодежи со значительной партийно-комсомольской прослойкой, возникла в 1928 г. Она выдвинула и в своей незначительной практике подтвердила роль массовых видов пространственных искусств (массовая полиграфическая, художественная продукция, агитационный плакат, оформление массовых празднеств и политкампаний). Она боролась с рецидивами буржуазного формализма, пассивизма и вульгарного иллюзионизма в советском изоискусстве, с идеологическим приспособленчеством, с буржуазным прикладничеством в области производственных искусств. Вместе с тем в

своих теоретических установках и практике (выставка 1930 г.) эта группа допустила грубейшие ошибки левовско-мелкобуржуазного характера, допустила смешение функций идеологического воздействия образного искусства с утилитарными функциями вещи. Мощный рост техники соцстроительства в начале реконструктивного периода создал предпосылки для возрождения в новой форме лево-конструктивистских теорий, которые и проявились в «Октябре».

Художниками «Октября», как и левовцами, искусство уничтожалось и подменялось технологизмом. Растворение искусства в технике, в производстве, игнорирование идеологически насыщенного образного искусства, утверждение «реализма, делающего вещи», — вот установки «Октября», объективно ревизующие ленинское учение о пролетарской культуре с позиций защиты вещиизма, формализма. В практике «Октября», игнорирующей станковую картину (живопись Дейнека и Самохвалова на выставке «Октябрь» была случайным явлением), искусство рассматривалось не как идеология, познание, а только как производство полезных вещей.

«Октябрь», канонизируя ведущую роль архитектуры, утверждая гегемонию одного вида искусства, впадал в ошибку, механически перенося закономерности в развитии капиталистического искусства в нашу действительность. «Октябрь» извращал ленинское понимание задач в области культурного наследия, критического отбора и переработки тех его элементов, которые наиболее ценны для пролетарского искусства, забывая, что — «коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые вырабатывало человечество» (Ленин. Задачи союза молодежи). Он считал «методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству» (из декларации «Октябрь») последнего десятилетия загнивающего капитализма наиболее ценной частью художественного наследия, утверждая в своих установках и практике, что функционализм и конструктивизм должны служить

единственным материалом для пролетискусства, и часто впадал в апологетику искусства империализма.

В результате борьбы передовых художников с политически неверными установками «Октября», а также в результате осознания художниками «Октября» механистичности своих творческих установок «Октябрь» самоликвидировался. Пролетарская часть художников вошла в РАПХ.

В обстановке усилившейся классовой борьбы к социалистического наступления и политика на изофронте должна была вестись с учетом положений о необходимости «...р а з г р о м а — активных вредителей, р а с с л о е н и я — нейтральных и привлечения лояльных» (Сталин). Такую политику пыталась осуществить самая мощная изоорганизация со значительными пролетарскими кадрами и сильной комфракцией — АХР. Ею была выработана художественно-политическая платформа Федерации^{iv} стоящих на позиции советской власти союзнических и попутнических групп и другой — долженствовавшей быть чисто пролетарской организации РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников). И в этом ее большая заслуга в деле, консолидация изофронта.

РАПХ и Федерация родились, в то время, когда, под напором убедительнейших успехов социалистического строительства, период колебаний начал сменяться поворотом старой интеллигенции в сторону советской власти. Руководители РАПХ и Федерации, не умея ориентироваться в изменившейся обстановке, топорно продолжали политику отсека даже после исторической речи т. Сталина от 23 июня 1931 г. о новой обстановке и новых задачах. И РАПХ из организации, способствующей росту советского искусства, стала организацией, тормозящей его развитие. Эта ошибка влекла за собой недопустимую групповую критику, которая зачастую подменялась метафизической трескотней и шумихой.

Путь художников различных групп в реконструктивный период характеризуется изживанием чисто фактографического документализма, экспрессионизма и конструктивизма и приближением к методу

социалистического реализма. Художники большинства объединений проделали каждый по-своему большой поворот в смысле участия своим творчеством в социалистическом строительстве. Поворот этот произошел не сразу, а подготовлялся всем предшествующим развитием пролетарской революции. Художники убедились в правильности политики партии на фактах достижений хозяйственного и культурного строительства нашей страны. Художники убедились, что экономический кризис сотрясает все здание капиталистической системы, что это порождает среди буржуазных идеологов теоретические концепции, представляющие величайшую опасность для всей культуры и искусства. И убедившись в этом, значительная часть художников повернула в сторону советской власти, стала включаться в дело строительства социалистической культуры — тем самым идейно обогащая свое творчество и в той или иной мере ставя изоискусство на службу задачам сегодняшнего дня.

Включение массы художников в борьбу вместе с пролетариатом за построение бесклассового общества подтверждает правильность ленинских установок пролетариата и его партии по отношению к художественной интеллигенции. Творческий путь художников и художнических объединений за 15 лет свидетельствует о том, что художник приходит к коммунизму своим особым путем, путем изучения действительности, правдивого изображения ее, путем активного участия в практике строительства социализма, приходит, борясь и преодолевая свое мелкобуржуазное мировоззрение.

Отчетная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» показывает советской стране, к у д а — и — к а к — растут основные массы советских художников, художники всех групп, организаций и объединений, идущие с пролетариатом в борьбе и строительстве социализма. Здесь ярко видно, как новое содержание систематически перерождает, побеждает и подчиняет себе и старые, и новые формы. Картины восстановительного периода крупнейших художников как бы подчеркивают, выделяют, показывают то разнообразие путей, по которым прошла вся масса. Такие относящиеся к этому периоду картины, как «Смерть комиссара» Петрова-Водкина, «Ферганские партизаны»

П. Кузнецова, «Оборона Петрограда» Дейнека, «Таманский поход» Скаля, «Узловая» Иогансона, «Беспризорник» Богородского, «Председательница» Ряжского и многие другие, уже вошли в историю живописи восстановительного периода. Эти картины, на первый поверхностный взгляд сохранившие основные особенности прежнего стиля, миропонимания и творческого метода каждого из этих художников, слили воедино прежнюю форму с новым, революционным содержанием. Они проникнуты, каждая по-своему, чаще всего пафосом романтического восприятия революции.

Это те грани, после которых мы вправе ожидать, как от каждого из этих художников, так и от близких к ним по творческому методу групп участия: по-новому в создании социалистического искусства реконструктивного периода, периода создания фундамента социализма, периода борьбы за переделку, за социалистическое перевоспитание человека. Эти картины-последнее творческое слово вчерашнего и мандат и обязательство на сегодняшний день. А основной задачей и сегодняшнего, и завтрашнего дня и всей второй пятилетки «...является окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовое различие и эксплуатацию, и преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества» (из резолюции XVII партконференции).

Поняли ли и подошли ли художники к активному участию в решении этой великой задачи сегодняшнего и завтрашнего дня, отражению и помощи в этой переделке? По нашему мнению, на это можно ответить уверенным: и ответственным да.

Мы имеем залог для большого расцвета социалистического искусства — это дело постановки и подступа к правильному решению проблемы — н о в о г о — ч е л о в е к а.

Наши лучшие художники его творчески увидели, пытаются фиксировать этот образ на холсте. Это — не абстрактный образ, рационалистически

созданный в голове художника, лишенный плоти и живой человеческой жизни ударник прежних лет изоискусства, а живой человек, растущий из раз. личных слоев пролетариата и трудящихся масс, человек, по облику которого чувствуешь, что труд для него стал делом чести и славы, а отдых радостным развитием: всех физических и умственных сил. Это — свой, знакомый, родной участник социалистической стройки сегодняшнего дня, поэтому и на выставках сразу его узнает и признает советский зритель. Хотя картины этого порядка еще только фрагменты, несомненно одно: это новое и — л у ч ш е е, — это — новый социалистический труженик, входящий в социалистическое искусство, воссозданный на холсте пролетарским художником.

К таким работам на ленинградской выставке {и частично вне ее) относились: «Рабочий и краснофлотец» Богородского, «Колхозница-бригадир» Ряжского, «Кто — кого» и «Гражданская авиация» Дейнека, «Девушка в футболке» Самохвалова, «Девушка у окна» Петрова-Водкина и; др. Этого же нового человека встречаем мы и в картинах. молодых художников: Одинцова, Малаева, Нисского, Яновской. Не меньшее значение имеет также острый партийно-политический показ «лица. Врага» в серии социальных портретов вождей. контрреволюции, написанной в 1933 г. Кукрыниксами.

Анализ произведений многих художников говорит за то, что пролетарское мировоззрение все больше становится ведущим в их творчестве, т. е. оно становится основой их художественного метода. Это в свою очередь порождает огромное разнообразие революционного содержания в картинах и разнообразие художественных форм. В многообразном творчестве большинства наших художников, разнообразном по форме и богатом по содержанию, ведущей тенденцией является правдивое художественное изображение действительности в ее развитии.

Достижения некоторых мастеров советского искусства уже говорят о том, что они стоят на пути к осуществлению в живописи того идеала, о котором писал Энгельс: добиться полного слияния большой идейной глубины

с шекспировской живостью и богатством действия, т. е. создания произведений «богатых по содержанию и прекрасных по форме» (Ленин).

Само собой разумеется, что достигнуть этого можно лишь при правильном понимании специфики искусства, вскрывая не только замысел и идею произведения, но и заботясь о художественных достоинствах его: о форме, композиции, цвете, фактуре и т. д.

Огромное значение приобретает решение проблемы социального типажа в нашей живописи.

Путь упорных поисков шел от биологической трактовки социального типажа, образа-схемы, к реалистическому портрету, образу социального типа, выражающего черты, свойственные массе трудящихся, через конкретное лицо в определенной производственно-социальной связи. Путь этот -проходил в борьбе, с одной стороны, с апсихологизмом и схематизмом, свойственным раннему ОСТу и «Бубновому валету», воспринятым ими от -футуризма и сезаннизма, с другой стороны, с тенденциями, исходящими от некоторой части художников АХР, «Маковца» и частично ОСТ, превращающих индивидуальную психику в ключ для вскрытия классовой сущности действительности, с перегибом в сторону индивидуального психологизма. Тенденцию апсихологизма еще ярко выражают в своих работах художники: Вялов, Антонов, отчасти Люшин, Лучишкин, и в ранних. работах Зернова. Эта тенденция также имеет место в работах молодых из б. РАПХ. Теория же непосредственных впечатлений, перегиб в сторону индивидуального психологизма, ярко выражается в работах Тышлера, Лабаса, Пименова, Шевченко и отчасти Чернышева.

Сейчас уже мужские и женские типы в работах Петрова-Водкина («Рабочие», «Смерть комиссара» женские портреты), Дейнека («Кто — кого», «Безработные»), Ряжского («Учительница» и «Председательница»), Богородского («Матрос и рабочий» и ряд других портретных вещей), Самохвалова («Девушка в футболке»), Зерновой («Герои Сиваша»), Шнейдера («Суд над прогульщиком») нестандартные бытовые образы, а выраженные

достаточно ярко обобщенные образы нового человека, того нового человека, который имеет данные все больше и больше крепнуть в качестве сознательного и активного строителя бесклассового социалистического общества. Такие художники, как Дейнека, Петров-Водкин, Зернова, Скаля, Богородский, Ряжский, Кукрыниксы, не только умеют дать синтетический идейно-насыщенный образ трудящейся массы, но и дают дифференцированно большое разнообразие индивидуальных образов как положительных, так и отрицательных, сложных по своей профессиональной, национальной и социальной характеристике.

Но наряду с этой основной массой художников мы имеем, как отчетливо показала выставка «За 15 лет», и других, хотя и немногочисленных художников, творческое влияние которых не только сказывается на их непосредственных учениках, но и на некоторых самостоятельных молодых творчески-стилевых группировках, как, например, «Круг», «Цех живописцев». А влияние этих художников — это влияние индивидуалистического пессимизма, пропагандирующего крайний субъективизм, уводящего и своего последователя творца и трудящегося зрителя из материального мира борьбы и социалистического строительства в мир страшных фантомов и бесплодных цветковых абстракций, созданных художественной фантазией. Эти художники пытаются утвердить этот мир аналитической мистики и фантастики как единственно действительный мир искусства, открывающийся высокоразвитому интеллекту. К такого рода художникам относятся Филонов, в известной мере Древин и Удальцова и примыкающие к ним художники.

Творчество художника Филонова глубоко индивидуалистично и по своим установкам близко к идеологии мелкобуржуазного экспрессионизма и, конечно, чуждо мировоззрению пролетариата.

«Воля к художественному творчеству, черпающему формы исключительно из души художника, искусство, живущее верою, что человеку присущи тайные силы и лишь они творят мир, — это и есть содержание экспрессионизма» по определению самих экспрессионистов; и все эти черты

и установки мы можем найти в теоретической и творческой работе Филонова. Борьбу против реализма, оправдание беспредметности, отчужденность от объективной действительности, требование от искусства отображать не реальный мир, а то, что «за ним», восхищение искусством примитивных племен, индивидуализм и анархизм — эти черты мистического экспрессионизма Филонов в своих бесчисленных картинах «без названия» и «формулах» старается прикрыть псевдонаучностью и философской обоснованностью своего «аналитического искусства»

Его субъективно-идеалистическое творчество имеет общие философские и социальные корни с упадочными мистическо-экспрессионистическими течениями Запада. Социалистическое строительство, пролетарскую революцию преломляет Филонов и его ученики Кондратьев и Сашин по-буржуазному, исходя из «интеллекта» «космического человека». А интеллект этого космического, «Человека», с большой буквы, на деле оказывается интеллектом мелкого буржуа, смертельно перепугавшегося и потерявшего способность ориентироваться в действительности еще со времени империалистической войны и первого тура пролетарской революции, мелкого буржуа, шарахающегося в ужасе от задач классовой борьбы и социалистического строительства нашего сегодняшнего дня. В силу этих крайне индивидуалистических и субъективных установок в полотнах Филонова мы не найдем широко обобщающего художественно-реалистического образа; наоборот, в его картинах наша советская действительность предстает как ужас разложения, физиология. Метафизической натурфилософией веет от его установок на «аналитическую сделанность», которая определяет, по его мнению, качество произведения. «Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи. Упорно и точно делай каждый атом, упорно и точно рисуй каждый атом». Декларируемые претензии вскрыть «процесс развития» мы находим в его картинах в виде изображения человеческих мускулов без кожного покрова, в виде «язв» с кристалловидными изображениями и т. п. В «аналитической»

живописи Филонова бьет в глаза догматическая псевдонаучность на явно идеалистической основе.

В его обильном творчестве мы не найдем образного правдивого реалистического отражения огромных успехов нашего строительства, изображения нового человека, а если в последнее время он и пытался создавать такие композиции, как, например, «Женская ударная бригада на заводе “Красная заря”», то и в них, несмотря на натуралистическую трактовку человека, мы находим еще прежнюю мертвенность, отсутствие психологически решенного образа. Субъективно-идеалистическое миропонимание Филонова роднит его с творчеством Удальцовой и Древина.

Работы художников Древина и Удальцовой, также говорят о самоизоляции этих художников от задач рабочего класса, от участия своим творчеством в культурном строительстве. Они переживают ту же трагедию несовпадения общественно-политического мировоззрения с творческим, которую мы отмечали уже у некоторых групп бывшего ОСТ. Для них образ не форма-знак, как у Тышлера, а форма-представление, построенное из воспоминаний ощущения. Реальная действительность, хотя и является толчком, но непосредственно не отражается в художественных произведениях Древина. Его картина-какой-то своеобразный этюд «изнутри» и технологическая фиксация в строго найденной цветовой, очень лаконичной, состоящей из четырех-пяти цветов, гамме этих ощущений. Никакого другого содержания, кроме ощущения прохлады, шершавости, бодрости или холодной тоскливости, любовности, в его картинах нет. Для достижения активности выражения этих ощущений он исключает свои практические знания о предмете, примитивизирует свои представления о животных, постройках, человеке и т. п. Возвращается как бы к детскому представлению и здесь, несомненно, перекликается с Воронским. Он говорит о значении своих работ этого порядка, только как о лаборатории по овладению реалистическим живописным образом для отображения нашей советской действительности, а на практике стоит целиком на позициях субъективного идеализма. Все эти

качества видны в двух последних сериях его работ — «Окраина» и «Алтайские пейзажи».

Идя из тех же исходных позиций, что и Древин, Удальцова дальше успела продвинуться в своих картинах к реалистическому образу. В ее пейзажах уже видна реальная образная конкретность и она идет сознательнее к ее воспроизведению, хотя образы живых существ остаются пока еще примитивистическими и формально абстрактными. Наиболее интересен цикл ее работ об Алтае.

Эти два зрелых мастера имеют небольшую группу последователей. Эти последователи, чуждые действительной драматической борьбы со своим прошлым художественным наследием и двойственности творческого, характерного для их учителей сознания, идут по линии все большей выхолащивания к чисто формальному умению живописать уже не свои, отвлеченные от предмета ощущения, а подражают чужим художественным ощущениям, как, например, Семашкевич в ряде картин: «Лошади на пастбище», «Стадо», и Ермилова-Платова в пейзажах, жонглируют формальным языком живописи для передачи настроений, предчувствий и обреченности, подражая Ван Гогу и немецким экспрессионистам. А художник Платов переходит к совершенно пустым, полуконструктивным, полуэкспрессионистским композициям.

К Древину и Удальцовой по некоторым своим формальным особенностям в известной мере примыкают также Перуцкий и Глускин.

К людям безъязыким, не нашедшим за 15 лет творческого языка, чтобы говорить с массами и отразить величайшую переделку экономики и сознания людей, относятся и формалисты-конструктивисты художники Малевич, Клюн и Суетин. Пространственный «супрематизм», «архитектоны», «женщины с граблями» Малевича; «пространственный кубизм», «натюрморты» Клюна, «белый холст», написанный как картина, серия картин «Сноп» Суетина — это супрематические композиции. Путь Малевича и Клюна за эти годы это путь по замкнутому кругу. Разложение и деформация видимого мира,

аналитические поиски элементов «вещи», освобождение живописи от всякой темы — таково конкретное выражение основной тенденции в их последних живописных работах.

Эту творческую самоизоляцию всех этих групп нельзя расценивать иначе, как неумением одних и нежеланием других откликнуться своей работой на решение задач, поставленных художникам рабочим классом.

Эти настроения и творческие концепции объективно, — независимо от того, желает ли этого художник субъективно или нет, — явление глубоко реакционное.

И задача нашей художественной общественности — со всей непримиримостью и бдительностью вскрывать идеологические корни этих концепций и этим парализовать их мобилизующее влияние и помочь самим художникам осознать всю ошибочность своего пути и перейти на рельсы пролетарской идеологии. —

Искусство СССР есть одна из форм борьбы трудящихся за осуществление социалистического строя. Только социализм создает невиданный расцвет искусства, освобождая его от необходимости служить угнетению и эксплуатации. Только пролетарская революция выводит искусство из кризиса, к которому привел его разлагающийся капитализм.

Идеологический кризис буржуазной науки и искусства идет вслед за кризисом хозяйственным.

Назад к Канту, назад к средневековью — лозунги, носящие понятный характер, свидетельствующие о том, что буржуазная наука и искусство зашли в тупик.

Борьба с машинной техникой, проповедь технических примитивов идут рука об руку с расцветом мистицизма, оптимизм сменяется скептицизмом и бегством в религию.

Для выхода из тупика в области искусства предлагается искать спасительный источник в образцах архаических культур. Кризис, потрясающий капитализм, оказывает сильнейшее воздействие на художественную жизнь. В мастерских художников вырастают склады картин, не находящие сбыта.

Наиболее независимые критики пишут о глубокой неудовлетворенности современным искусством, о проблеме упадка «духовной культуры». Капиталистическое искусство превратилось в предмет утонченного наслаждения буржуазии. Пышно расцветают чистый формализм, декоративизм. Кризис рождает тяготение к деструктивности, уход в область бессознательного, к сюрреализму, к мистическому гуманизму, «магическому реализму» Озанфана. Все это создает картину разложения, картину распада буржуазного искусства.

Идеологи вырождающейся капиталистической культуры и искусства, фашистские теоретики, сознавая огромную роль, которую искусство играет в борьбе классов, пугают художников трагической судьбой искусства при коммунизме. Но, несмотря на это фашистское карканье, в искусстве революционных художников Запада и Америки все ярче получает отражение неудовлетворенность действительностью широких групп мелкой буржуазии. Художники мелкой буржуазии все чаще переходят на сторону рабочего класса, все больше создаются, растут и укрепляются организации революционных художников, близко стоящих к компартии.

Итоги истекших 15 лет показали наши достижения в области живописи, графики, журнально-газетного рисунка, агитационного плаката, архитектуры, скульптуры, оформления массовых празднеств, монументальной живописи. Все эти богато развивающиеся формы искусства социализма, которое растет вместе с ростом социализма в нашей стране под руководством ленинской партии, — достойный и разящий ответ «теоретикам» разлагающегося капитализма.

ⁱ Публикуется по: *Буш М. А., Замошкин А. И.* Путь советской живописи. 1917–1932. Библиотека журнала «Искусства». Под общ. ред. Ос. М. Бескина. ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933. С. 118–157. Буш Мария Александровна (1879–1935) — искусствовед, сотрудник Государственной Третьяковской галереи. В апреле 1935 года, как дворянка польского происхождения, была арестована по обвинению в антисоветской агитации (ст. 58–10 УК РСФСР) и через два месяца погибла в заключении. Замошкин Александр Иванович (1899–1977) — искусствовед, член-корреспондент АХ СССР (1947). В 1931–1936 году — заведующий отделом советского искусства ГТГ, позже — директор ГТГ (1941–1951), директор НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР (1951–1954), директор Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (1954–1961).

ⁱⁱ «Изобригада» — кратковременное художественное объединение, созданное в Москве в 1931 году группой художников, вышедших из ОСТ из-за несогласия с «мелкобуржуазной» идейно-политической линией, проводимой правлением ОСТ. Члены «Изобригады»: С. Я. Адливанкин, В. А. Васильев, П. В. Вильямс, К. А. Вялов, М. Л. Гуревич, Е. С. Зернова, С. Н. Костин, С. А. Лучишкин, В. И. Люшин, С. Б. Никритин, Ю. И. Пименов и др. Намеченную программу общества осуществить не удалось — оно было ликвидировано в соответствии с ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года).

ⁱⁱⁱ «Октябрь» (Всероссийское объединение работников новых видов художественного труда «Октябрь»; группа «Октябрь») — художественное объединение, созданное в октябре 1928 года в Москве. В соответствии с уставом, «Октябрь» объединил «передовых художников, производственников в области архитектуры, индустриальных искусств, кинематографии, фотографии, живописи, графики и скульптуры, способных подчинить свою творческую деятельность конкретным потребностям пролетариата в области идеологической пропаганды, производства и оформления коллективного быта с целью поднятия культурно-идеологического уровня трудящихся». В объединение входили архитекторы, художники, дизайнеры, мастера плаката, фотографы, кинорежиссёры и критики (А. А. Веснин, В. А. Веснин, М. Я. Гинзбург, А. А. Дейнека, Б. В. Игнатович, Г. Г. Клуцис, Л. М. Лисицкий, И. Л. Маца, Д. С. Моор (Орлов), П. И. Новицкий, А. М. Родченко, С. А. Чугунов, С. М. Эйзенштейн и др.). В журнале «Советская архитектура» в 1928 году была опубликована декларация «Октября», в тексте которой утверждалась приверженность новому пролетарскому искусству, в том числе новым формам — кино, фотографии, полиграфии и архитектуре. Впоследствии эта декларация была перепечатана в газете «Правда». В

основных положениях декларация смыкалась с позицией ЛЕФа. Единственная выставка «Октября» состоялась мае 1931 года в московском Доме печати. После выхода Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года объединение прекратило своё существование.

^{iv} Имеется ввиду Федерация объединений советских художников» (ФОСХ) — организация, созданная в 1930 году по инициативе ряда участников АХР. В 1930–1932 годах ФОСХ провела несколько объединенных выставок в Москве, Ленинграде и других крупных городах. Предполагалось, что она станет крупнейшим художественным объединением, в которое войдут все профессиональные советские художники. Однако уже в 1932 году ФОСХ была ликвидирована, уступив эту миссию Союзу художников СССР.