

Марк Нейман

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА В СКУЛЬПТУРЕⁱ

Статьи в «Правде» говорят о необходимости упорной, систематической борьбы против формализма. Надо тщательно просмотреть, как работают наши художники, напомнить многим из них, забывшим о нашей действительности, что они находятся на неправильном пути, и указать им верную дорогу, не останавливаясь перед самой суровой критикой их заблуждений.

Смысл статей «Правды» сводится, таким образом, к дальнейшему развертыванию творческой самокритики, к уточнению самого понятия формализма в искусстве, равно как вульгарного натурализма, приспособленчества, стилизаторства, которые уводят в сторону от искусства социалистического реализма.

Естественно, что обсуждение вопросов формализма в живописи и скульптуре никак нельзя сводить к привешиванию ярлычков. Неверно было бы также ограничиться только легкими уколами там, где нужна самая *серьезная, да и подчас жестокая критика художника на основе глубокого изучения его произведений.*

Искреннее желание большей части наших скульпторов приблизиться к социалистическому реализму — вне сомнения, но оно часто расходится с делом.

Возьмем Фрих-Хараⁱⁱ. На выставке «Бригады восьми» экспонировались его «Фонтан», два портрета и барельеф. Нижняя половина «Фонтана» построена на ритме движущихся по кругу тигров, в середине подымается башня, а на площадке ее находится группа людей. В чем тут смысл? Как объяснить эту скульптуру?

Художник выставляет монументальное произведение, содержание которого темно и непонятно, — я в этом вижу формализм, идейную путаницу, пренебрежительное отношение к зрителю.

Сравните с «Фонтаном» и барельефом Фрих-Хара его портрет Грибоедова и портрет Гурвича, и вы невольно подумаете: «Неужели это Фрих-

Хар? Да это самый заядлый натуралист!» Получается совершенно парадоксальное сочетание двух художников — формалиста и натуралиста — в одном Фрих-Харе.

Сходный парадокс мы наблюдаем и в творчестве Чайковаⁱⁱⁱ, который в свое время был видным представителем «левого» фронта, формалистом, и только в последние годы старается работать реалистически. Посмотрите на такую давнишнюю его работу, как «Башня Октября». Она выражает стремление Чайкова уйти от формализма к реализму. Что же получилось? «Башня Октября» невольно вызывает в вас чувство протеста, ибо глаз ваш, следуя вверх по спиральям башни, натывается на человеческую фигуру, сделанную совершенно натуралистически. Тут перед вами случай столкновения формализма и натурализма в одном произведении.

Возьмите одну из последних работ Чайкова — «Группу для театра Мейерхольда». Чем она характеризуется? Полным непониманием существа как театра Мейерхольда, так и Маяковского. Отсюда, — попытка разрешить тему с помощью каких-то очень поверхностных идей. Поверхностность в самом замысле, отсутствие фундаментальной органической продуманности целого, позволяющей художнику уже в самом начале работы видеть свое будущее произведение, неизбежно приводят к сюжетной неслаженности, чрезвычайному нагромождению и скученности фигур, что в свою очередь ведет к композиционным недостаткам, композиционной несобранности, пластической раздробленности всех фигур. Вы видите, как тут идейная слабость произведения, надуманность, недоделанность влекут за собой ряд недостатков со стороны формы. В результате получилась вещь, которая никого не трогает, не волнует, по существу, натуралистическая. Фигура Маяковского в джемпере, сделанном с натуралистической буквальностью, в полосочку, вызывает особый протест. Маяковский-поэт, человек, превратился в ничто. Джемпер в полоску поглотил его. Чайкову хотелось быть реалистом, а получился натурализм. Вновь в Чайкове мы видим парадоксальное сочетание формализма с натурализмом. Объясняется это тем, что формализм

и натурализм, несмотря на все их различие, произрастают из одного корня. Безыдейность, безразличное отношение к советской действительности— вот их источник. Поэтому мы боремся против натурализма и формализма, против приспособленчества, стилизаторства, вульгаризации.

Художник-формалист, который пошел по пути реализма и неожиданно для самого себя пришел к натурализму, мог бы рассуждать примерно таким образом: «Меня, формалиста, вы призываете стать реалистом? Хорошо. Я начинаю изображать окружающий меня мир — и стал натуралистом. Мне страшно. Я был формалистом, у меня была. какая-то своя линия, может быть не линия даже, а гримаса, но все-таки *моя* гримаса, а сейчас я потонул в море натурализма. В чем же дело?»

Дело в том, что с точки зрения натуралиста предмет изображения — самоцель, а приемы — только техническое средство, и поэтому он не думает о творческом воплощении того, что видит, а использует *механику* своего мастерства, чтобы передать увиденное. Получается бездушная, холодная, никому не нужная натуралистическая вещь.

Формалист считает, что основное — это продемонстрировать технику, приемы, мастерство, т. е. показать, какой виртуозности и совершенства он может достигнуть с помощью кисти или резца. Поэтому для формалиста все темы одинаковы: что бы он ни изображал, его интересует не тема, а. возможность показать свои приемы, свою «оригинальность», свою «самобытность».

Таким образом и в одном и другом случаях *идейная сторона, содержание, выхолащивается*. Ясно, что когда формалист приходит к приему ради приема, а натуралист—к теме ради темы, не используя все возможности творческого специфического ее выражения, то не может быть реализма.

Если у нас, среди художников, искусствоведов и эстетски настроенных зрителей, есть еще любители формализма, то это объясняется только взаимно вредным воздействием этой категории творцов, комментаторов и потребителей искусства.

Я упоминал о барельефе Фрих-Хара. На выставке «Бригады восьми» были два подобных барельефа — Зеленского^{iv} и Слонима^v. Трудно сказать, какой из трех барельефов лучше: по-моему, все они очень плохи и формалистичны. У Фрих-Хара это объясняется тем, что он еще продолжает оставаться формалистом, у Зеленского и Слонима — тем, что, мало интересуясь содержанием своих вещей, они выбрали темы совершенно случайные и превратили их в повод для скороспелого эксперимента.

Мы вовсе не хотим сказать, что борьба с формализмом должна привести художника к отказу от поисков и экспериментов. Мы говорим художнику: широко экспериментируй, но делай это не ради самого эксперимента, а ради того, чтобы у тебя действительно получилось художественное произведение.

Каков же творческий путь других художников, бывших в свое время поборниками формализма? Возьмем, например, Сандомирскую^{vi}. Она начала с формализма, с примитивов и была одной из наиболее ярких фигур формалистического лагеря в скульптуре. Сандомирская долгое время не могла отрешиться от неправильно понятого примитивизма, от увлечения кубизмом, от склонности к деформации объемов, диспропорции частей и т. д. Я не сказал бы, что Сандомирская и теперь формалистка, хотя в ее творчестве еще есть рецидивы формализма.

Ее последние две работы на выставке деревянной скульптуры — «Сборщица винограда» и «Курд-колхозник» — я считаю определенным шагом вперед. В них необоснованная стилизация уже заменяется реальным отношением к действительности. Например, в «Курде-колхознике» Сандомирская впервые за всю свою творческую жизнь задумалась над тем, чтобы представить психологическую данность человеческого лица. Портрет помогает Сандомирской найти дорогу к реализму, как помог он в этом и другим художникам. Тут еще нужно многое сделать, чтобы, избавиться от остатков формализма, но нельзя отрицать, что художник стремится перестроиться.

К сожалению, когда критикуют формалистов натуралисты считают, что на их улице праздник. И, наоборот, критику натурализма кое-кто воспринимает как реабилитацию формалистов. На портретной конференции мне часто приходилось слышать такие разговоры: «Вот видите, мы, формалисты, были правы, теперь наше право на жизнь стало бесспорным. Мы покажем, что значит искусство. Наконец-то начинают признавать наши заслуги». Такие заявления являлись результатом полного непонимания многими товарищами принципов советского искусства.

Были и другие разговоры о положительных сторонах формализма. Некоторые искушенные в полемике формалисты заявляли, что формализм — это, конечно, плохая штука и с ним нужно бороться, но в формализме есть много ценного, что необходимо извлечь и использовать. Это — абсурд. Правда, у отдельных художников-формалистов современного Запада есть определенные достижения, но не потому, что они формалисты, а *несмотря на то*, что они формалисты. Когда же мы говорим о формализме как о течении в искусстве, то ни в его идеологии, ни в его творческих принципах мы не можем найти ничего, что пошло бы на потребу социалистическому искусству.

Приведу пример из области скульптуры: вопрос о поисках новых скульптурных материалов. Здесь прежде всего проявилась «изобретательность» формалистов. Наряду с обычными скульптурными материалами, они пустили в ход осколки стекла, жель, куски фанеры. Из таких невероятных соединений конструировалось «художественное произведение»—скульптура. Можно ли считать, что ЭТШ поиски новых скульптурных материалов обогатили скульптуру? Нет, ибо формалисты утверждали, что в скульптуре ведущее значение имеет материал, а идея произведения ему подчинена, что скульптурное произведение является результатом специфики данного материала: когда мы конструируем форму из жести, она ведет нашу руку иначе, чем, скажем, дерево, и содержание якобы получается иное. У формалистов материал превращается в самоцель, наводит

художника на ложный путь, подменяет существо художественного образа механической работой над материалом.

Запутанный формалистами вопрос о материале в скульптуре до сих пор является предметом схоластических дискуссий. Если формалисты фетишизируют материал, то натуралисты вообще не считаются с его свойствами. Между тем, твердый скульптурный материал — камень, дерево, бронза, мрамор — имеет прямое отношение к творческим проблемам скульптуры. Произведения, задуманные в бронзе, нельзя переводить в камень. Декоративные формы требуют иной обработки, нежели формы станковые. Одним словом, проблема материала является одной из сторон проблемы художественного образа. Понимание свойств, качества различных материалов, умение с ними обращаться должны быть положены в основу художественного образования наших скульпторов. Для характеристики путаницы, существующей в этом вопросе, вспомним выступление Нерод[ы]^{vii}.

Нерода утверждал, что, с одной стороны, скульптор должен заранее решить, для какого материала он задумал вещь, а с другой стороны, что материал для скульптора безразличен, ибо все дело заключается в архитектурном решении формы. Если принять последнюю формулировку, то, по словам Нерода, вопрос о переводе произведения в твердый материал упрощается. Оказывается, что работа, сделанная в гипсе, пригодна для любого материала. Но как же быть тогда с учетом свойств того или другого материала, в котором вы работаете? Как быть, если вы не знаете, в каком материале вещь будет сделана, если не овладели каждым материалом в отдельности? Как сохранить оригинальность художественного произведения, когда художник целиком передоверяет свою работу ремесленнику-мраморщику?

Овладение материалом органически связано со скульптурным мастерством, без которого невозможно создать полноценное реалистическое произведение искусства.

В скульптуре мы, к сожалению, слишком часто встречаем за последнее время примеры того фальшивого сюсюканья и ненужной лакировки действительности, на которые обращают внимание статьи «Правды».

А ведь дело заключается не только в том, чтобы создать великолепный нос, красивый рот, прекрасно слепить руки, — нужно еще нечто иное: нужно подняться на высшую ступень и идти дальше к идейному искусству социалистического реализма.

Тов. Белашев^{viii}, повинный в натуралистических погрешностях, признавал необходимость борьбы против академизма и натурализма. «Мало сделать вещи, — говорил он? Где будут совершенно натурально либо даже реально присутствовать нос, уши, глаза и т. д., — нужно, кроме того, подумать, чтобы эти вещи переходили в высшее качество, чтобы этот «реализм» стал подсобным материалом в передаче образа».

В противоречии со своим творчеством оказывается и т. Нерода, заявляя, что «живой» в искусстве — не то, что живой в быту. «Искусство есть искусство, — формулирует он, — нам не нужно голое, не преобразенное искусством отображение жизни. Нам надо, чтобы образ, который создает художник, доходил до зрителя через форму».

Таким образом, мы сталкиваемся здесь с расхождениями между словом и делом. В чем причина этой коллизии? Было бы неправильно предполагать, что названные нами скульпторы не замечают в своих работах академизма. Мотовилов, например, откровенно заявил, что «та, работа, которую проделал Белашев, это известный академизм — это... не такая простая вещь». Больше того по мнению Мотовилова, «элементы академизма... неслучайны. Это скучная и необходимая азбука». Итак, вопрос об академизме сводится собственно к учебе, к студийному освоению наследия прошлого.

Именно таким представляется положение вещей и Тавасиеву. «По существу, — говорит он, — эта тенденция к академизму есть не больше, чем полное осознание, главным образом молодежью, учившейся во Вхутеине, того, что без серьезного знания человеческой фигуры и формы не может быть

никакого социалистического реализма». Кто станет опровергать справедливость этого положения? Оно бесспорно. Но всякая истина конкретна, и несколькими фразами ниже тот же Тавасиев приходит к следующему выводу: «Данная выставка характерна тем, что в ней есть тенденция брать у греков чуть ли не их пластику целиком. *Такая тенденция, конечно, неправильна и глубоко ошибочна*» (курсив наш).

Величайшей ошибкой было бы сводить проблему творческого метода, проблему глубоко критического освоения наследия к вопросам элементарной скульптурной грамотности. Советское искусство, советская скульптура уже давно вышли из пеленок. Технически и технологически грамотное выполнение любого замысла должно само собой подразумеваться. В этом заключается первое условие существования всякого художественного произведения. Сознавая всю необходимость постоянного и всестороннего творческого совершенствования наших скульпторов, подавляющее большинство которых искренно стремится — хотя не всегда находит пути — к подлинному социалистическому искусству, мы соглашаемся с формулировкой «за академию, за учебу, но против академизма и сопутствующего ему натурализма».

Мы идем к искусству социалистического реализма, к искусству высокого напряжения и большой художественной простоты, и именно поэтому мы боремся и будем бороться с той натуралистической простотой, которая хуже воровства, и с тем формалистическим кривлянием, которое может доставить удовольствие только обезьяне, стоящей у зеркала.

ⁱ *Нейман М. Л.* Из выступления на собрании МОССХа, посвященном обсуждению статей «Правды» о формализме. Март, 1936 г. Печатается по изданию: Против формализма в искусстве /Сб. статей. М.: Огиз — Изогиз, 1936. С. 71–78. Нейман Марк Лазаревич (1911–1975), доктор искусствоведения, педагог, теоретик искусства, профессор. Автор многих публикаций, в том числе книг по русской и советской скульптуре.

-
- ⁱⁱ Фрих-Хар Исидор Григорьевич (1983–1978) — скульптор, мастер декоративно-прикладного искусства монументальных и камерных форм. С 1922 года жил в Москве, работал в дереве, камне и керамике.
- ⁱⁱⁱ Чайков Иосиф Моисеевич (1888–1979) — скульптор; работал во всех жанрах и техниках скульптуры, от мелкой пластики до монументальных форм. После увлечения авангардными поисками (1920-е годы) вернулся к классическим формам, обратился к античности.
- ^{iv} Зеленский Алексей Евгеньевич (1903–1974) — скульптор-монументалист, график и сценограф.
- ^v Слоним Илья Львович (1906–1978) — скульптор.
- ^{vi} Сандомирская Беатриса Юрьевна (1894–1971) — скульптор, участница ленинского плана Монументальной пропаганды. Прошла путь от увлечения конструктивизма к камерной деревянной скульптуре, преимущественно портретной.
- ^{vii} Нерода Георгий Васильевич (1895–1983) — скульптор-портретист и монументалист, участник выставок АХР; с 1967 года — Народный художник РСФСР и член-корреспондент АХ СССР.
- ^{viii} Белашев Михаил Гаврилович (1903–1941) — скульптор-монументалист и станковист, занимался также керамикой. Работал в Москве и Ленинграде. Погиб на фронте в битве за Москву.