

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования
“Витебский государственный университет имени П.М.Машерова”

Кафедра изобразительного искусства

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ СТРАН СНГ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
для студентов 4 курса специальности
1-03 01 01 “Изобразительное искусство”

Витебск 2012

ХРЕСТОМАТИЯ
к изучению курса «История советского искусства»

Репозиторий ВГУ

**ДЕКРЕТ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ О СНЯТИИ ПАМЯТНИКОВ,
ВОЗДВИГНУТЫХ В ЧЕСТЬ ЦАРЕЙ И ИХ СЛУГ, И ВЫРАБОТКЕ ПРОЕКТОВ
ПАМЯТНИКОВ РОССИЙСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет:

- 1) Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера.
- 2) Особой комиссии из Народных комиссаров просвещения и имуществ Республики и Заведывающего отделом изобразительных искусств при Народном комиссариате просвещения поручается по соглашению с художественной коллегией Москвы и Петрограда, определить, какие памятники подлежат снятию.
- 3) Той же Комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции.
- 4) Совет Народных Комиссаров выражает желание, чтобы в день 1-го мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и постановлены первые модели новых памятников на суд масс.
- 5) Той же Комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в день 1-го мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.
- 6) Областные и губернские Советы приступают к этому же делу, не иначе как по соглашению с вышеуказанной Комиссией.
- 7) По мере внесения смет и выяснения их практической надобности ассигновываются необходимые суммы.

Подписали:

Председатель Совета Народных Комиссаров: В. Ульянов (Ленин) Народные Комиссары: А. Луначарский, Сталин
Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства, № 31, 15(2) апреля 1918 г., стр. 391.

Цит. по книге «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957, стр. 517.

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ
ОБ АССИГНОВАНИИ ОДНОГО МИЛЛИОНА РУБЛЕЙ
НА СООРУЖЕНИЕ ПАМЯТНИКА КАРЛУ МАРКСУ**

Совет Народных Комиссаров постановляет:

- 1) Ассигновать один миллион рублей на сооружение памятника на могиле Карла Маркса.
- 2) Поручить Народному комиссариату просвещения объявить конкурс на проект памятника.
- 3) Поручить полномочному представителю Российской Республики в Лондоне вступить в переговоры с наследниками Карла Маркса на предмет исполнения сего постановления.

Подписали: Председатель Совета Народных Комиссаров: В. Ульянов (Ленин)
Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: Ел. Бонч-Бруевич
Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства, № 39, 8 июня (26 мая) 1918 г., стр. 483.

Цит. по книге «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 518.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ
30 ИЮЛЯ 1918 г.

Совет Народных Комиссаров 30 июля с. г., рассмотрев проект списка памятников великих деятелей социализма, революции и пр., составленный Народным комиссариатом по просвещению, постановил:

- а) Поставить на первое место постановку памятников величайшим деятелям революции — Марксу и Энгельсу;
- б) Внести в список писателей и поэтов наиболее великих иностранцев, напр. Гейне;
- в) Исключить Владимира Соловьева;
- г) Включить в список т. Баумана и Ухтомского;
- д) Поручить Комиссариату Народного Просвещения войти в соглашение с Президиумом Московского Совдепа и немедленно начать приводить в исполнение постановку памятников. В случае какой-либо задержки доложить об этом Совету Народных Комиссаров.

Председатель Совета Народных Комиссаров: В. Ульянов (Ленин) Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: Вл. Бонч-Бруевич
Секретарь Совета Н. Горбунов

СПИСОК ЛИЦ, КОИМ ПРЕДПОЛОЖЕНО ПОСТАВИТЬ МОНУМЕНТЫ В Г.
МОСКВЕ И ДР. ГОРОДАХ РОС. СОЦ. ФЕД. СОВ. РЕСПУБЛИКИ,
ПРЕДСТАВЛЕННЫЙ В СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ ОТДЕЛОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО
ПРОСВЕЩЕНИЮ

I. Революционеры и общественные деятели

1. Спартак. 2. Тиберий Гракх. 3. Брут. 4. Бабеф. 5. Маркс. 6. Энгельс. 7. Бебель. 8. Лассаль. 9. Жорес. 10. Лафарг. 11. Вальян. 12. Марат. 13. Робеспьер. 14. Дантон. 15. Гарибальди. 16. Степан Разин. 17. Пестель. 18. Рылеев. 19. Герцен. 20. Бакунин. 21. Лавров. 22. Халтурин. 23. Плеханов. 24. Каляев. 25. Володарский. 26. Фурье. 27. Сен-Симон. 28. Роб. Оуэн. 29. Желябов. 30. Софья Перовская. 31. Кибальчич.

II. Писатели и поэты

1. Толстой. 2. Достоевский. 3. Лермонтов. 4. Пушкин. 5. Гоголь. 6. Радищев. 7. Белинский. 8. Огарев. 9. Чернышевский. 10. Михайловский. 11. Добролюбов. 12. Писарев. 13. Глеб Успенский. 14. Салтыков-Щедрин. 15. Некрасов. 16. Шевченко. 17. Тютчев. 18. Никитин. 19. Новиков. 20. Кольцов.

III. Философы и ученые

1. Сковорода. 2. Ломоносов, 3. Менделеев.

IV. Художники

1. Рублев. 2. Кипренский. 3. Алекс. Иванов. 4. Врубель. 5. Шубин. 6. Козловский. 7. Казаков.

V. Композиторы

1. Мусоргский. 2. Скрябин. 3. Шопен.

VI. Артисты

1. Комиссаржевская. 2. Мочалов.

Председатель Совета Народных Комиссаров: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: Вл. Бонч-Бруевич

Секретарь Совета: Н. Горбунов

«Известия ВЦИК», № 163, 2 августа 1918 г.

О ПЕРЕСТРОЙКЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ОРГАНИЗАЦИЙ

(Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.)

1. ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМПП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

- 1) Ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);
- 2) Объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;
- 3) Провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;
- 4) Поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.

Сборник «О партийной и советской печати», стр. 431.

Клара ЦЕТКИН

Из книги «ВОСПОМИНАНИЯ О ЛЕНИНЕ»

...— Пробуждение новых сил, работа их над тем, чтобы создать в Советской России новое искусство и культуру, — сказал он (В. И. Ленин — ред.), — это — хорошо, очень хорошо. Бурный темп их развития понятен и полезен. Мы должны нагнать то, что было упущено в течение столетий, и мы хотим этого. Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его», — все это неизбежно.

— Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни. Вот вам один пример из многих. Подумайте о том влиянии, которое оказывали на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии. В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях. Наша революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет

право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего.

— Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты. Мы еще далеки от этого, очень далеки. Мне кажется, что и мы имеем наших докторов Карлштадтов. Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-поєкрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много 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.

Я не могла удержаться и созналась, что и мне не хватает органа восприятия, чтобы понять, почему художественным выражением вдохновенной души должны служить треугольники вместо носа и почему революционное стремление к активности должно превратить тело человека, в котором органы связаны в одно сложное целое, в какой-то мягкий бесформенный мешок, поставленный на двух ходулях, с двумя вилками по пяти зубцов в каждой. Ленин от души расхохотался.

— Да, дорогая Клара, ничего не поделаешь, мы оба старые. Для нас достаточно, что мы, по крайней мере, в революции остаемся молодыми и находимся в первых рядах. За новым искусством нам не угнаться, мы будем ковылять позади.

— Но,—продолжал Ленин,— важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. 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, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие, утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собою разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально: мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры.

— Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень. Как у нас обстоит дело в этом отношении? Вы восторгаетесь по поводу того колоссального культурного дела, которое мы совершили со времени прихода своего к власти. Конечно, без хвастовства, мы можем сказать, что в этом отношении нами многое, очень многое сделано. Мы не только «снимали головы», как в этом обвиняют нас меньшевики всех стран и на вашей родине — Каутский, но мы также просвещали головы; мы много голов просветили. Однако «много» только по сравнению с прошедшим, по сравнению с грехами господствовавших тогда классов и клик. Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень. А, между тем, мы народ

нищий, совершенно нищий. Конечно, мы ведем настоящую упорную войну с безграмотностью. Устраиваем библиотеки, «избы-читальни» в крупных и малых городах и селах. Организуем самые разнообразные курсы. Устраиваем хорошие спектакли и концерты, рассылаем по всей стране «передвижные выставки» и «просветительные поезда». Но я повторяю: что это может дать тому многомиллионному населению, которому недостает самого элементарного знания, самой примитивной культуры? В то время как сегодня в Москве, допустим, десять тысяч человек, а завтра еще новых десять тысяч человек придут в восторг, наслаждаясь блестящим спектаклем в театре, — миллионы людей стремятся к тому, чтобы научиться по складам писать свое имя и считать, стремятся приобщиться к культуре, которая обучила бы их тому, что земля шарообразна, а не плоская и что миром управляют законы природы, а не ведьмы и не колдуны совместно с «отцом небесным»...

— Каковы же наши перспективы на будущее? Мы создали великолепные учреждения и провели действительно хорошие мероприятия с той целью, чтобы пролетарская и крестьянская молодежь могла учиться, штудировать и усваивать культуру. Но и тут встает перед нами тот же мучительный вопрос: что значит все это для такого большого населения, как наше? Еще хуже того: у нас далеко нет достаточного количества детских садов, приютов и начальных школ. Миллионы детей подрастают без воспитания и образования. Они остаются такими же невежественными и некультурными, как их отцы и деды. Сколько талантов гибнет из-за этого, сколько стремлений к свету подавлено! Это ужасное преступление с точки зрения счастья подрастающего поколения, равносильное расхищению богатств Советского государства, которое должно превратиться в коммунистическое общество. В этом кроется грозная опасность. В голосе Ленина, обычно столь спокойном, звучало сдержанное негодование.

«Как близко задевает его сердце этот вопрос, — подумала я, — раз он перед нами тремя (К. Цеткин, Н. Крупской и М. Ульяновой—ред.) произносит агитационную речь». Кто-то из нас, — я не помню, кто именно, — заговорил по поводу некоторых, особенно бросающихся в глаза явлений из области искусства и культуры, объясняя их происхождение «условиями момента». Ленин на это возразил:

— Знаю хорошо! Многие искренне убеждены в том, что *panem et circenses* («хлебом и зрелищем») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне нисколько не напоминают римского люмпен-пролетариата. Они не содержатся на счет государства, а содержат сами трудом своим государство. Они «делали» революцию и защищали дело последней, проливая потоки крови и принося бесчисленные жертвы. Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры, — конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим «интеллигентам» предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски охарактеризованы в «Коммунистическом манифесте»...

«В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 582-585.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ ЛЕНИН И ИСКУССТВО

...Товарищи, интересующиеся искусством, помнят обращение ЦК по вопросам об искусстве, довольно резко направленное против футуризма. Я не осведомлен об этом ближе, но думаю, что здесь была большая капля меду самого Владимира Ильича. В то время Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим, потому, вероятно, и не советовался со мною перед изданием этого постановления ЦК, которое должно было, на его взгляд, выпрямить мою линию.

Расходился со мной довольно резко Владимир Ильич и по отношению к Пролеткульту. Один раз даже сильно побранил меня. Скажу прежде всего, что Владимир Ильич отнюдь не отрицал значения кружков рабочих для выработки писателей и художников из пролетарской среды, но он очень боялся поползновения Пролеткульта заняться выработкой «пролетарской науки», вообще «пролетарской культуры» во всем объеме. Это, во-первых, казалось ему совершенно несвоевременной и непосильной задачей, во-вторых, он думал, что такими, естественно, скороспелыми выдумками рабочих отгородят от учебы, от восприятия элементов уже готовой науки и культуры, и, в-третьих, побаивался Владимир Ильич, не без основания, по-видимому, и того, чтобы в Пролеткульте не свил себе гнезда какой-нибудь политический уклон. Довольно недружелюбно относился он, например, к большой роли, которую в Пролеткульте играл в то время А. А. Богданов.

Владимир Ильич во время съезда Пролеткульта в октябре 1920 г. поручил мне поехать туда и определенно указать, что Пролеткульт должен находиться под руководством Наркомпроса и рассматривать себя как его учреждение и т. д. Словом, Владимир Ильич хотел, чтобы мы подтянули Пролеткульт к государству; в то же время им принимались меры, чтобы подтянуть его и к партии. Речь, которую я сказал на съезде, я средактировал довольно уклончиво и примирительно, Владимиру Ильичу передали эту речь в еще более мягкой редакции. Он позвал меня к себе и разнес. Позднее Пролеткульт был перестроен согласно указаниям Владимира Ильича.

«В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 590.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ ЛЕНИН О МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЕ

...Не помню уже, в какой точно день (по архивным материалам это, вероятно, не трудно установить) Владимир Ильич призвал меня к себе. Я позволю себе передать здесь нашу беседу в живом диалоге, не ручаясь, конечно, за точность каждого слова, об этом и речи не может быть, но беря полную ответственность за общий ход разговора и смысл его.

— Анатолий Васильевич, — сказал мне Ленин, — у нас имеется, вероятно, не малое количество художников, которые могут кое-что дать и которые, должно быть, сильно бедствуют.

— Конечно, — сказал я, — и в Москве и в Ленинграде имеется немало таких художников.

— Дело идет, — продолжал Владимир Ильич, — о скульпторах и отчасти, может быть, также и поэтах и писателях. Давно уже передо мной носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории,

возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же.

По правде сказать, я страшно заинтересовался этим введением Владимира Ильича. В-первых, действительно вопрос о социалистическом заказе художникам остро меня интересовал. Средств для этого не было, и мои обещания художникам о том, как много они выигрывают, перейдя от службы частного рынка на службу культурного государства, естественно, повисли в воздухе.

К тому же использовать искусство для такой огромной цели, как воспитательная пропаганда наших великих идей, это сразу показалось мне крайне заманчивым.

А Владимир Ильич продолжал:

— Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой. Для этой цели вы должны сговориться на первый срок с Московским и Петербургским советами, в то же время вы организуете художественные силы, выберете подходящие места на площадях. Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла. Вот почему я говорю, главным образом, о скульпторах и поэтах. В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию. Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно. Пусть это будут какие-нибудь бетонные плиты, а на них надписи, возможно более четкие. О вечности или хотя бы длительности я пока не думаю. Пусть все это будет временно.

Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы.

Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры.

По этому списку закажите скульптору также временные хотя бы из гипса или бетона произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза. Важно, чтобы они были сколько-нибудь устойчивы по отношению к нашему климату, не раскисли бы, не искалечились бы от ветра, мороза и дождя. Конечно, на пьедесталах можно делать вразумительные краткие надписи о том, кто это был.

Особенное внимание надо обратить и на открытие таких памятников. Тут и мы сами и другие товарищи, может быть, и крупные специалисты могут быть привлечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником, а потом по случаю юбилейных дат можно повторять напоминание о данном великом человеке, всегда, конечно, отчетливо связывая его с нашей революцией и ее задачами...

«Ленин о культуре и искусстве». М.—Л., 1938, стр. 123—125.

ТЕЗИСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЕКТОРА НКП и ЦК РАБИС ОБ ОСНОВАХ ПОЛИТИКИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Художественный Сектор Наркомпроса и Центральный комитет Всерабиса, признавая, что не пришло еще время устанавливать бесспорные начала пролетарской эстетики, считают тем не менее необходимым выяснить с достаточной точностью основные начала, которыми они руководствуются в своей деятельности.

1. Признавая за пролетариатом полное право внимательно пересмотреть все элементы

мирового искусства, доставшегося ему в наследство, и утверждая ту истину, что новое пролетарское и социалистическое искусство может быть построено лишь на фундаменте всех приобретений прошлого, мы признаем сохранение и использование подлинных ценностей, доставшихся нам от старой культуры, несомненной задачей Советской власти. При этом наследство прошлого должно быть беспощадно очищено от всех примесей буржуазного распада и разврата: бульварная порнография, мещанская пошлость, интеллигентская скука, черносотенные и религиозные предрассудки, поскольку таковые примеси имеются в наследии прошлого, должны быть изъяты. В тех же случаях, когда сомнительные элементы неразрывно связаны с подлинно художественными достижениями, необходимо принимать меры к критической оценке новой, свежей, массовой пролетарской публикой предоставляемой им духовной пищи. Вообще, усвоение наследия старой культуры должно быть со стороны пролетариата не ученическим, а властным, сознательным, остро критическим.

2. Рядом с этим советская и профессиональная культурно-художественная работа должна быть направлена к созданию чисто пролетарских художественных форм и учреждений, всячески содействуя существующим и возникающим рабочим и крестьянским студиям, ищущим новых путей в области изобразительных искусств, музыки, театра и литературы.

3. Равным образом все области искусства должны быть использованы для поднятия и яркого иллюстрирования политической и революционной агитационно-пропагандистской работы как ударной, выражающейся в отдельных неделях, днях, кампаниях, так и постоянной. Искусство есть могучее средство заражать окружающих идеями, чувствами и настроениями. Агитация и пропаганда приобретают особую остроту и действенность, когда они одеваются в привлекательные и могучие формы художественности.

Однако это политическое искусство, это художественное служение идеальным устремлениям революции может являться соответствующим лишь в том случае, когда сам художник, отдающий этому делу свои силы, искренен, когда он действительно проникнут революционной сознательностью и полон революционного чувства. Поэтому коммунистическая пропаганда в среде самих служителей искусства является также насущной задачей как Художественного сектора, так и Всерабиса.

4. Искусство разделено на целый ряд направлений. Пролетариат только вырабатывает свой собственный художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства.

5. Художественно-учебные заведения должны быть пролетаризированы. Одним из средств пролетаризации должно явиться открытие рабочих факультетов при высших учебных заведениях пластических искусств, музыкальных и театральных.

В то же время должно быть обращено сугубое внимание на развитие вкуса и художественного творчества в массах путем внедрения искусства в народный быт и в широкое производство, т. е. содействуя развитию художественной промышленности, а также широкому расцвету хорового пения и массовых действий.

Опираясь на эти начала, Художественный сектор Наркомпроса и Всероссийский профсоюз работников искусств, под общим контролем Главполитпросвета, а через него коммунистической партии, с одной стороны, и при неразрывной связи с профессионально организованным пролетариатом и Всероссийским советом профсоюзов — с другой, будут дружно и совместно вести художественно-просветительную и художественно-производственную работу в стране.

Председатель Художественного сектора Наркомпроса А. Луначарский

Председатель ЦК Всерабиса Ю. Словинский
Журнал «Искусство», № 1, стр. 20, 1921, Витебск
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет». М.—Л., 1933, стр.
57-58.

ДЕКЛАРАЦИЯ Т-ВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК 20 февраля 1922 г.

47-я годовщина работы Т-ва передвижников совпадает с моментом окончательного укрепления рабоче-крестьянской власти.

Т-во передвижников начало свою работу под непосредственным влиянием идей народолюбия.

Дать народу живое, понятное, верно отражающее его быт искусство, было первою задачей Т-ва.

В течение ряда десятилетий оно с честью выполняло эту задачу, создав целый ряд картин и выдвинув многих художников, занявших почетное место в истории русской живописи. Нередко при этом оно подвергалось гонениям со стороны старой власти.

В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Т-во считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России, и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей.

Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтоб в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить великий исторический процесс.

По-прежнему мы будем стремиться к переброске наших выставок в самые глухие углы России, чтобы стать лицом к лицу с нашим зрителем — народом.

Мы широко открываем двери всем молодым силам, которым близки наши стремления, и зовем их в ряды Т-ва для развития и продолжения строго реалистической школы живописи, которая имела и будет иметь определенное место среди разнообразных течений живописи современной.

Каталог 47-й Выставки картин в Центральном доме просвещения и искусств.

Сергей ГОРОДЕЦКИЙ
47-я ВЫСТАВКА ПЕРЕДВИЖНИКОВ

«Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей», — так говорится в декларации передвижников, выпущенной к настоящей выставке.

Передвижничество, вошедшее более полвека тому назад под влиянием идей народолюбия и давшее целый ряд ценных вкладов в наши музеи, начиная с девяностых годов, вступило в период упадка, оно не только подпало под влияние... настроений нашей интеллигенции, но даже прямо пошло в лице таких, например, художников, как... и Щербиновский, на служение вкусу мелкой буржуазии. Лучшие его художники, как Репин, в этот период пережили уклон к мистицизму. Большинство ушло в переживание настроений уходящего помещичьего класса. В изображении деревни у передвижников появилась слащавость. Словом, передвижничество бессознательно отражало разложение народолюбия. Только некоторые художники, как например, Касаткин, продолжали изображать рабочую жизнь.

В настоящее время, когда среди самих передвижников возникла идея стать летописцами современности, им необходимо проделать большую внутреннюю работу, для того чтобы освободиться от тяжелого балласта, который нагрузили они на себя в последние десятилетия старого строя. Этот балласт камнем тянет ко дну 47-ю выставку и заставляет многих относиться с недоверием к объявленному в декларации возрождению. И действительно, налет прошлого очень силен на выставке. Все работы Бакшеева, Бахтина, Келина, Корина, Кoryтина, Мацкевича, Милорадовича, Маковского и Савицкого — отражение прошлого и довольно далекого: «Забывшие аллеи», «Опустевшие дома», «Цветы запоздалые», бесчисленные «вечера» и т. д. ничуть не напоминают современных настроений. Это все — девяностые годы, а Маковский даже и восьмидесятые. Это все — тургеневщина, плач по разоренным усадьбам. У иных из передвижников, Гузикова, Лапшина, Фешина, Горбатова и др. есть желание уйти от помещичьих сумерок — или в Париж, или на восток (Исупов), или просто в технические искания, тоже довольно запоздалые. В изображении деревни (Медведев) и трудовых процессов чувствуется тот же старый взгляд помещика, смотрящего на трудящихся со своего крыльца. И только у двух художников Касаткина и Радимова звучат другие ноты, близкие к декламации. Живописец шахтеров и революции 1905 года, Касаткин, в своей суровой и скупой манере дает правдивые картины рабочей жизни. Радимов, еще не совсем свободный от старых настроений, в некоторых этюдах голода и казанских татар достигает большой силы. Этот путь реализма при наблюдающемся приливе новых молодых сил и при условии усовершенствования техники может привести передвижников к большой и полезной работе. Но главным условием, конечно, является исцеление передвижников от старинных настроений, которое они могут получить только на упорной штудировке жизни и быта нашего рабочего и крестьянского класса. При бедности художниками Республика не может пренебрегать таким техническим аппаратом, как передвижничество. Научный пейзаж, научный археологический этюд, портрет — все это в силах передвижников. Наш быт, вся наша революция до сих пор остается неизображенной, и при умелом идейном руководстве и организованности передвижники, остро почувствовавшие, судя по их декларации, требования современности, могут стать на нужную работу. Те же из них, которые окажутся сильнее, может быть явятся и зачинателями подлинного возрождения передвижничества, но уже на почве не народничества, а научного мировоззрения рабочего класса.

Газета «Известия», № 58 (1497) от 12 марта 1922 г., стр. 4.

АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ
ОРГАНИЗАЦИЯ АХРР

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ ИНИЦИАТИВНОЙ ГРУППЫ ОБЩЕСТВА
ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ
от 13 мая 1922 г.

Присутствовали: А. Н. Скачко, Н. Г. Котов, В. В. Журавлев, Г. Суханов, П. Шухмин, Б. Яковлев, А. Григорьев, П. Радимов, С. В. Малютин, П. Киселис, Е. Кацман.

Председатель А. Н. Скачко
Секретарь Евг. Кацман

Порядок дня: 1. Вопрос об организации государственного органа управления делами искусства.

2. Ассоциация художников, изучающих революционный быт, и ее значение.

3. Новое общество художников.

Пункты 2 и 3. Слушали: т. Скачко поддерживает предложенную мысль С. Малютина об образовании нового общества художников, предлагая ядром нового общества считать существующую Ассоциацию художников, изучающих революционный быт.

Тов. Скачко предлагает назвать новое общество Обществом художников революционной России. Для выработки устава и декларации выбрать комиссию.

Тов. Скачко далее считает необходимым ознакомить правительство с работами на фабриках и в Красной армии.

Постановили: образовать новое общество художников, под названием Общества художников революционной России. Ядро общества составить из членов Ассоциации художников, изучающих революционный быт. Для выработки устава Общества и декларации выбрать комиссию в составе С. Малютина, Киселис, Радимова, Шухмина, Григорьева, Котова, Кацман. Председатель Радимов. Секретарь Кацман. Работу обязать выполнить в пять дней. Первое собрание в понедельник 15/V на выставке от 6 до 8 час. По окончании работ — собрание в четверг у Малютина для обсуждения сделанной работы. Созвать учредительное собрание художников для организации нового общества. Поручить т. Радимову организацию выставки работ Красной армии и на фабриках.

Председатель А. Скачко
Секретарь Евг. Кацман

Цит. по сборнику «4 года АХРР», М, 1926.

ДЕКЛАРАЦИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Великая Октябрьская революция, неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа.

Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве.

Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата.

Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, и они продолжают существовать только как кружки людей, связанных лишь персональной связью, но лишенных всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи.

Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания.

Признавая преэминентность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства бесклассового общества.

Май 1922 г.

Цит. по сборнику «4 года АХРР».

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ АХРР

(Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР и обращение ко всем художникам СССР)

Президиум и фракция РКП(б) АХРР считают необходимым к моменту годовщины двухлетия существования Ассоциации художников революционной России, исполнившейся 1 мая 1924 года, подвести некоторые итоги своей художественно-общественной деятельности, определить свою идеологическую линию в дальнейшей практической работе при разрешении очередных задач, стоящих перед АХРР.

С самого начала существования АХРР, провозгласившей в своей декларации необходимость творческого отклика на Октябрьскую революцию и новый быт в сфере изобразительного искусства, было совершенно ясным, что в основу своей художественной работы АХРР должна положить организацию новых элементов социального искусства, органически связанных с революционной эпохой, путем возрождения искусства на фундаменте высокого и подлинного живописного мастерства.

Создание в русской школе элементов социального искусства самым фактом своего существования явилось логическим противовесом развитию и увлечению крайними, так называемыми левыми, течениями в искусстве, для обнаружения их мелкобуржуазной предреволюционной упадочной сущности, выразившейся в попытке перенесения переломных форм искусства Запада, главным образом французского искусства (Сезанн, Дэрэн, Пикассо) на чуждую им экономически и психологически почву.

Это отнюдь не должно означать, что следует игнорировать все формальные достижения французского искусства второй половины XIX века и в известной мере первой четверти XX века в общей сокровищнице мирового искусства (тщательное и серьезное изучение и усвоение живописных и формальных достижений современного искусства — неременная обязанность каждого серьезного художника, стремящегося стать мастером). АХРР возражает только против стремления свести все развитие искусства к подражанию и повторению образцам французской школы, питающейся в свою очередь истоками старых традиций в искусстве.

Основная группа членов АХРР после двухлетней работы на фабриках и заводах, после ряда организованных ею выставок, положивших основание музею при ВЦСПС, музею Красной Армии и Флота, давших ценный вклад Историко-революционному музею, непреодолимо почувствовала, что главным организующим форму элементом является сюжет, тематический подход в разрезе изучения и претворения действительности.

Для ахрровцев стало ясным, что фабрика, завод, рабочий в производстве, электрификация, герои труда, вожди революции, новый быт крестьянства, Красная Армия, комсомол и пионеры, смерть и похороны вождя революции — все это таит в себе новый, еще невиданной силы и суровой пленительности колорит, новую трактовку синтетической формы, новый композиционный строй, одним словом, содержит ту совокупность условий, которые в своем производстве возродят станковую и монументальную живопись.

Для выражения этих новых, сотворенных революцией форм являются абсолютно непригодными истрепанные, развинченные формы, раздерганный колорит, взятый на прокат у мастеров французской школы.

Для выражения этих новых, сотворенных революцией форм необходим новый стиль, организующий чувства и мысли, крепкий, четкий, бодрящий, тот стиль, который в нашей краткой декларации назван стилем героического реализма.

Вся трудность разрешения и осознания указанных выше задач заключается в том, что,

стремясь к содержанию в искусстве, легче всего впасть в эпигонство, в простое подражание ряду уже изжитых художественных школ и течений.

Те художники, та художественная молодежь, которые прежде всего хотят быть искренними, хотят стряхнуть с себя ярмо пустого мудрствования и вывертывания наизнанку разложившихся в аналитическом процессе первооснов изобразительного искусства, твердо осознают всю необходимость возрождения единства формы и содержания в искусстве и все свои силы, все свои творческие возможности устремят на непрерывное, научное, без тени дилетантизма поставленное изучение новой натуры в той обостренной реалистической трактовке, которая подсказывается эпохой.

Так называемая аполитичность некоторых современных групп художников есть хорошо или плохо скрываемое отвращение к революции и вожделиние к реставрации политической и моральной.

Суровые материальные условия, которые окружают современного художника, с одной стороны, лишают художника защиты его профессиональных интересов и охраны труда, а с другой стороны, определяют взгляд на искусство как на орудие идеологической борьбы и особо усугубляют трудность этого пути; но если революция восторжествовала, несмотря на неисчислимые препятствия, то воля к творческому выражению революции поможет современному художнику-реалисту победить все затруднения, встречающиеся на его пути.

Необходимо помнить, что творческое выражение в искусстве революции не есть бесплодное и слюнявое умиление перед ней, а действительное служение ей, ибо создание революционного искусства есть прежде всего создание искусства, которому будет принадлежать честь формирования и организации психики грядущих поколений.

Только теперь, после двух лет существования АХРР, после уже осознанного краха так называемых левых течений в искусстве, становится ясным, что современный художник должен быть мастером кисти и революционным бойцом за лучшее будущее человечества. Пусть трагическая фигура Курбэ будет лучшим прообразом и напоминанием о тех целях и задачах, разрешить которые призвано современное искусство.

Упреки в формальной слабости, в дилетантизме, которые получали передвижники со стороны других художественных группировок, могут быть по праву возвращены тем, кто их делал, ибо вспоминая формальные достижения лучших передвижников (Перов, Суриков, Репин), мы видим насколько они были глубже, искреннее и серьезнее, чем их потомки, отравленные пустой декоративностью, ретроспективизмом, хрупким декадансом предреволюционной эпохи.

Слова Крамского о том, что идеи общественного искусства восторжествуют при другом политическом строе, начинают блестяще оправдываться и подтверждаться в том массовом отходе со всех позиций так называемого левого фронта, который наблюдается в современном искусстве.

Обратите особое внимание на художественную молодежь, организуйте ее, устремите все свои силы на шлифовку самородков-художников из рабочих и крестьян, начинающих уже себя проявлять в стенгазетах, и недалек тот час, когда, может быть, советской художественной школе суждено стать самым самобытным и главным фактором возрождения мирового искусства.

Непрерывная самодисциплина, непрерывное совершенствование себя как мастеров, подготовка с неослабным напряжением к очередной отчетной выставке АХРР — вот тот единственный путь, который приведет к созданию подлинного нового искусства, на вершине которого форма сольется с содержанием, и президиум и фракция РКП(б) АХРР призывают всех художников, кому близки и дороги заветы и цели, поставленные перед АХРР, сплотиться вокруг Ассоциации в мощную единую художественно-

революционную организацию.

Президиум и фракция РКП (б) АХРР

Опубликовано в мае 1924 г.

Цит. по сборнику «4 года АХРР».

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АХРР

А. НЮРЕНБЕРГ

ВЫСТАВКА «ЖИЗНЬ И БЫТ КРАСНОЙ АРМИИ»

Октябрьская революция, изменившая не только весь социальный быт наш, но и всю духовную культуру, естественно, должна была отразиться в изобразительном искусстве. И особенно в живописи, идущей впереди других и жадно впитывающей современность.

Но отразилась ли она? И если отразилась, то в какой форме и степени?

Несомненно, что наша современная революционная, поставившая совершенно неподготовленному художнику целый ряд сложных задач, еще недостаточно разрешена им и только частично выявлена в изобразительном искусстве.

Художник, воспитанный на всех идеологических предрассудках нашей интеллигенции, не мог понять современность, а тем более полюбить ее. Она шокировала его эстетическое чувство и казалась ему только «злостью дня».

И только теперь, после четырех лет героической жизни города, художник начал понимать всю ее грандиозность. И постиг всю пластичную красоту этой «злости дня».

Вот почему мы приветствуем попытку Ассоциации художников революционной России изобразить «революционный день» и «дать действительную картину событий, а не абстрактные измышления».

Мы вполне согласны с ней, что теперь должен быть создан «стиль героического реализма в монументальных формах».

К сожалению, зритель на выставке не видит жизни и быта Красной Армии. Вся сложная и героическая жизнь ее (ждущая своих Лиссагарэ и Давида) выражена только в нескольких случайных этюдах и набросках. Ни одного серьезно разработанного полотна. Портреты — их значительно больше — деятелей и героев Красной Армии в большинстве случаев написаны небрежно. Будущему историку очень трудно будет по материалу, имеющемуся на выставке, получить реальное представление о великом значении Красной Армии.

Самое яркое полотно — портрет тов. Луначарского работы Малявина.

В нем чувствуется вся эмоциональная сторона таланта художника, часто украшающая его живопись, но еще чаще мешающая ей.

Занятый красочными эффектами и «темпераментом», он пренебрегает формой и композицией. И особенно это заметно в портрете — наиболее сложном виде живописи. Темперамент и искусство очень ценная вещь, но еще более ценно уметь пользоваться им...

Обращают также на себя внимание рисунки художников Яковлева и Кацмана. И хотя мы и понимаем рисунок как часть живописи или подготовку к ней, все же нельзя отрицать в них известных достижений. Чувствуется культура в обработке поверхности бумаги и обдуманность в композиции и выражении отдельных частей изображаемого.

Полотна Башилова и Радимова совершенно не разработаны. Сырой материал. Конечно, все искусство рассмотренных художников пока еще далеко от «монументального стиля героического реализма». Это давно нам знакомое искусство «Союза русских художников» и «Мира искусства», ничего революционного в себе не имевшее и весьма

определенной идеологии. Но мы верим, что энергичная Ассоциация сможет освободиться от его влияния и найдет свой собственный путь.

Думая о выставке, невольно вспоминаешь искусство времен французской революции. Огромное количество картин, скульптур, литографий, медалей и сейчас служат великолепным памятником ее. Идея «искусство для искусства» гармонично слилась с идеей «искусство для революции». Художник питался той же духовной пищей, что и политический деятель. Изображались не только бытовые моменты революции и портреты ее отцов и детей, но и все ее символы, которыми она была полна: сострадание, братство, любовь, верность...

Давид (член Конвента), прозванный великим художником революции, руководил не только академией, но и общественным вкусом, устраивая празднества, аллегории и шествия. Он же писал героические портреты революционеров и делал рисунки для новой республиканской одежды. Но характерной чертой всего искусства французской революции являются неповторимый героизм и изумительный энтузиазм. И теперь еще, рассматривая в парижском музее «Carnavalet» запыленные остатки великой классовой борьбы, чувствуешь непередаваемый подъем и напряженность, которыми они насыщены.

Будет ли и наше революционное искусство так действовать на будущего зрителя? «Правда», 2 июля 1922 г.

Цит. по сборнику «4 года АХРР», стр. 185-187.

ЗАКАЗ РЕВВОЕНСОВЕТА К 10-ЛЕТИЮ КРАСНОЙ АРМИИ И ФЛОТА

С самых первых шагов работы АХРР изображение героической истории Красной Армии и Флота занимало значительнейшее место в творчестве художников АХРР. 11-я и 14-я выставки АХРР имели темой Красную Армию, ее победы, ее героев и ее быт. В результате этой работы создан тот художественный фонд, который лег в основу так называемого музея Красной Армии и Флота.

В связи с приближающимся 10-летием РККА Реввоенсовет через АХРР привлек ряд художников к выполнению эскизов на выделенные особой комиссией темы. Спигок тем и распределение работы прилагаются.

Все приглашенные художники должны представить к 25 мая 1927 г. предварительные эскизы размером не меньше 1,5 кв. ар.

Авторам, представившим удовлетворительные эскизы, дается заказ на законченный эскиз размером не меньше 3 кв. ар. Материальные условия работы: при первом заказе аванс в 200 руб., после принятия 1-го эскиза выдается 100 руб. на материалы и после принятия окончательного большого эскиза еще 200 руб. Имеется в виду по принятым эскизам заказать 25—30 больших картин со средней стоимостью около 2000 руб.

На перечисленные темы всем желающим художникам АХРР вне перечисленного списка предоставляется возможность представить эскизы в порядке конкурса с заказанными.

Срок представления 20 мая, но ввиду того, что окончательный список тем и заказов получил утверждение лишь в конце апреля и начале мая, товарищам, не успевшим проделать работы в срок, предлагается сообщить в секретариат о том, на какую тему и к какому сроку имеет он в виду представить свою работу, для возбуждения соответствующего ходатайства о продлении срока. Условия премирования те же, что и для оплаты заказанных эскизов.

На этих же условиях могут быть присланы композиции, изображающие революционные события и, например, характерные и значительные эпизоды

гражданской войны, выделенные на местах.

Музей Революции СССР также предложил художникам СССР ряд тем, с тем чтобы приобрести наиболее удачные из представленных на эти темы картины. Эти же темы могут служить ориентировочными при работах по первым двум разделам предстоящей 10-й выставки.

Ориентировочные темы музея Революции СССР следующие:

1. Призыв Разиным голытьбы с портретом Разина.
2. Привоз рабочими пушек к Пугачеву с портретом Пугачева.
3. Декабристы. Восстание Черниговского полка с портретами Борисова, Пестеля, Рылеева.
4. 1 марта 1881 г. с портретами Желябова, Перовской и Гриневицкого.
5. Восстание в Бездне (1860 г.).
6. Маевка в лесу (90 гг.).
7. Севастопольское восстание с портретами "руководителей.
8. Московское вооруженное восстание, в основе баррикадный бой.
9. Борьба на Выборгской стороне в Ленинграде в 1914 г.
10. Февральская революция.
11. Октябрьская революция (в основе взятие Зимнего Дворца или взятие телефонной станции в Москве).
12. Победа Октября.
13. Алтайские партизаны.
14. 1 Мая в Москве.
15. Октябрьский праздник в Москве.
16. Красная Армия (с Буденным или Фрунзе, Чапаевым и пр.).

СПИСОК ТЕМ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТОБРАЖЕНИЯ
ИСТОРИИ КРАСНОЙ АРМИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ,
РАСПРЕДЕЛЕННЫХ КОМИССИЕЙ РВС СРЕДИ ХУДОЖНИКОВ,
ЧЛЕНОВ АХРР

- | | |
|--|---------------|
| 1. Проводы демобилизованных 1921—1922 гг. | И. Дроздов |
| 2. Атака Кронштадта по льду. 1921 г. | Худ. Зверев |
| 3. Бой под Егорлыкской. | Греков |
| 4. Февральская революция 1917 г, в Петрограде. | Кузнецов |
| 5. Стихийная демобилизация старой армии в 1917 г. | Савицкий |
| 6. Борьба Красной гвардии с Калединым-Корниловым на Дону 1917-1918 гг. | Никонов |
| 7. Ледяной поход Балтфлота из Гельсингфорса в Кронштадт 1917—1918 гг. | Берингов |
| 8. Немецкие оккупанты на Украине. 1918 г. | Герасимов |
| 9. Защита Луганска рабочими в 1918 г. | Костяницын |
| 10. Встреча Первой Конной Армии с шахтерами Донбасса. 1919 г. | Н. Котов |
| 11. Сожжение деникинцами 2 вагонов с арест. большевиками в 1919 г. | Соколов-Скаля |
| 12. Отбитие баржи с пленными. | П. Радимов |
| 13. Бой конницы Буденного под Воронежем в 1919 г. | Г. Горелов |
| 14. Оборона Петрограда против Юденича в 1919 г. | Дейнека |

- | | |
|--|----------------|
| 15. Басмачи. | .М.Карпов |
| 16. Переход через Сиваш в 1920 г. | Лентулов |
| 17. Всевобуч в деревне зимой в 1918—1919 гг. | Федоров |
| 18. В теплушке красноармейского эшелона в 1919—1920 гг. | Архипов |
| 19. Восстановление красноармейцами взорв. Шепетовского моста в 1920 г. | Рязский |
| 20. Заседание РВС СССР (1926 г.). | Бродский |
| 21. Красноармейцы на маневрах среди населения в 1927 г. | Терпсизоров |
| 22. Коммунистический отряд. | Луппов |
| 23. Заседание РВС южн. фронта в 1919 г. | Машков |
| 24. Махновщина. | Чепцов |
| 25. Взятие Чонгарского моста. | П.Котов |
| 26. Зимний поход в Карелии. | Крайнев |
| 27. Матросы в десанте. | Богородский |
| 28. Национальные части Красной Армии. | Рождественский |
| 29. Узловая станция ж. д. в 1919—1920 гг. | Иогансон |
| 30. Красноармейский субботник в 1920 г. (Заготовка дров красноармейцами) | Белянин |
| 31. Сибирские партизаны. | Чашников |
| 32. Бой с чехословаками под Казанью. | Владимиров |
| 33. Рейд Красной конницы в Польше | Авилов |
| 34. Проводы на фронт иваново-вознесенских ткачей | Юон |
| 35. Оборона Царицына в 1919 г. | Карловский |
| 36. Собрание полковой парторганизации | Моравов |
| 37. Смольный в Октябрьские дни 1917 г. | Кустодиев |
| 38. Революционная демонстрация французских моряков на юге в 1919 г. | Вильяме |
| 39. Взятие лыжниками английского блокгауза. | Пименов |
| 40. Отступление Колчака. | Карев |
| 41. Интервенция. | Топорков |
| 42. Партизаны на Украине. | С.Герасимов |
| 43. Крестьянское восстание. | Спирин |
| 44. Комиссар. | Петров-Водкин |
| 45. Перед наступлением. | Шухмин |
| 46. Интервенты в Архангельске. | Корыгин |
| 47. Красноармейский почетный караул в мавзолее Ленина. | Рянгина |
| 48. Ленин «На прямом проводе» (разговор с фронтами) | Грабарь |

49. Коллективный портрет командира РККА В.Яковлев
50. Поход из Донбасса к Царицыну (1918 г.) Журавлев
51. Дивизия Пушно врывается в предместье Варшавы 1920 г. Пшеничников

Дополнительно будет заказано от 20 до 30 отдельных портретов выдающихся героев Красной Армии (по установлению ПУРом списка).

Бюллетень Информационного бюро АХРР, № 8, 1927 г.

ЗАДАЧИ ИСКУССТВА

Речь тов. Ярославского на I Всесоюзном съезде АХРР

Я не учился ни в какой художественной школе, никаких художественных работ у меня нет, которыми я мог бы похвастаться даже перед близкими друзьями, но, вместе с тем, не было такого момента в моей жизни, когда бы я не сознавал, что искусство — это вовсе не барская прихоть, а что оно должно быть достоянием масс, что массы должны овладеть всеми высшими достижениями искусства.

Когда в голодные годы ставился вопрос о закрытии Большого театра, то Владимир Ильич и в это тяжелое время считал, что закрывать Большой театр нельзя. А ведь это — обломок старого искусства, обломок прошлой культуры, который почти не изменился еще и до сих пор. Однако Владимир Ильич считал необходимым сохранить этот театр, и у нас не было тогда людей, которые бы сколько-нибудь серьезно спорили против сохранения Большого театра.

Я этот пример привел для показа, что мы, большевики, разрушители старого общества, переступившие все пороги, которые стояли на пути к социализму, не боявшиеся никаких преград, вовсе не думали, что сможем сразу, по какому-то мановению, создать свою пролетарскую, свою социалистическую культуру, не используя огромного накопленного до нас опыта и не проработав его, как это нужно, в интересах социалистической революции. Этим в значительной степени определялось наше отношение к наследству и художественным силам и в области литературы и в области изобразительного искусства. Правда, были группы художников из этих областей, которые думали, что быть революционными — значит надо так «подладиться», чтобы то, что они делают, ничего общего не имело, по крайней мере по своей форме, с тем, что было до революции, лишь бы сделать почудней, как-нибудь непонятней и поразмашистей. Это называлось у них «революционным искусством».

Когда мы приступили к собиранию художественных сил, то, конечно, чрезвычайно трудно было поставить вопрос так: давайте выделим в искусстве то, что есть истинно пролетарского, а остальное отрежем. Это было бы абсолютно неправильно, потому что тогда мы поставили бы искусственную стену между зачатками только что пробуждающегося пролетарского искусства и тем огромным художественным опытом прошлого, который пролетариат должен переработать для себя. А у нас были товарищи, которые говорили: «Зачем вам брать попугачиков, вам надо их отбросить, это — люди ненадежные».

Однако партия решила не так. Этот вопрос очень много обсуждался у нас. На этой почве были и свои уклоны и в направлении богдановщины и в направлении полной беспринципности. Мы не должны также забывать, что в нашей стране пролетариат, который является гегемоном в революции и гегемоном в социалистическом строительстве, составляет меньшинство, и задача наша заключается в том, чтобы этот пролетарский авангард имел крепкий союз с многомиллионной массой трудящегося крестьянства.

Точно так же задача и в области искусства заключается в том, чтобы пролетариат вел за

собой эти крестьянские массы.

Как же мы можем не допустить в искусстве, чтобы художник пытался отобразить эти крестьянские настроения — это было бы совершенно неправильно. Я помню, в одном из сибирских журналов — «Сибирские огни» — часть товарищей говорила о том, что нельзя помещать стихи Ивана Егоршина потому, что он — крестьянский поэт. Но можем ли мы отталкивать «крестьянских» поэтов только потому, что они не вполне еще прониклись задачами пролетарского искусства? Огромная и трудная задача наша — заставить их работать рука об руку на благо пролетарской революции. Но этого нельзя достигнуть, если мы оттолкнем наших крестьянских поэтов и художников. Вот откуда вытекает у нас в основном пестрота художественных объединений и направлений.

АХРР возникла в период революции, и этим объясняется до известной степени пестрота АХРР. Пока на теперешней стадии это не недостаток АХРР, а ее достоинство, так как АХРР сумела с самого начала объединить большое число художников на актуальных задачах нашего строительства, не на беспринципности, а на огромной важности принципах пролетарской революции.

Художник должен дать то, что нужно революции, художник должен дать искусство для масс, а не какое-то оторванное от масс и их борьбы искусство. На этом ведь АХРР и строила свою работу. По сути дела, работа АХРР вначале была настоящим бунтом.

В прошлом были выставки, по которым мы, люди непросвещенные, ходили в полном недоумении: что же это нам показывают? Тогда нам говорили, что мы не доросли, что мало ли чего мы не понимаем, например, не понимаем же мы сложных машин и т. д. Нам говорили: «Пройдет несколько лет, мы поднимем вас до себя, и вы поймете». Это обрекало нас, людей, не воспитанных в эстетических кружках и школах, людей, не прошедших никакой художественной школы, это обрекало нас вместе со всей пролетарской и крестьянской массой, с которой мы работали, на то, что искусство — это дело, нам чуждое, это дело узкого круга людей, искусство — для немногих. Это было несколько лет назад. Когда же сейчас встречаешь такое отношение, когда спустя 11 лет после Октябрьской революции говорят то же самое, то что же нам делать? Нас это возмущает.

Вот отзыв о выставке к 10-летию Октября в журнале «Советское искусство». Статья Игнатия Хвойника «Отчет о выставке гос. заказов к десятилетию Октября». Здесь говорится:

«Совершенно особняком не только от этих работ, но и от всех работ живописного отдела выставки стоит Тышлер со своей сюитой Махно. По своеобразию оригинального, неповторяемого остро-терпкого лица, по неожиданности зигзагов творческого воображения, по яркости индивидуальной манеры — Тышлер, несомненно, самый нешаблонный, самый субъективный из всех наших художников. Образцы махновщины, ее жестокости и разгула даны в необычайно прихотливых композициях, столь же фантастических, сколь и жутких. Никакого современного фона, никакого бытового окружения, привычного и знакомого, на этих картинах, конечно, не имеется, как нет их и в лицах и в костюмах тышлеровских персонажей. О соблюдении исторической верности, конечно, нельзя и говорить — центр тяжести в этих картинах, как и во всем творчестве Тышлера, в неожиданно остром, мучительно напряженном приеме раскрытия конденсированного образа, всегда условно синтетического. «М а х н о в щ и н а» Тышлера выпадает, конечно, из строя обычного восприятия большинства зрителей: Тышлер—художник для немногих. Но по яркой необычности разработки темы «Махновщина» невольно запоминается зрителям».

Вот и поймите — ругает журнал Наркомпроса РСФСР Тышлера или хвалит? Как будто хвалит. Выходит — все остальное не заслуживает особого внимания, а вот Тышлер

особо выделяется.

Чего тут у Хвойника только не нагорожено — и «синтетические образы», и «костро-терпкое» что-то такое — одним словом, особенное, совсем не похожее на все остальное и, главное, «его картины выпадают из обычного восприятия зрителя: Тышлер — художник для немногих».

Что же нам нужно? Нужны нам художественные произведения для немногих, которые понятны Тышлеру и узкому кругу его поклонников, или нужно нам искусство, которое понял бы красноармеец, рабочий, крестьянин, которое учило бы его чему-то, поднимало бы. А к чему зовет рабочего, крестьянина картина, которой он не понимает, и к чему поднимает его картина, которой он не чувствует, что может организовать такое художественное произведение?

Самое большее, что сможет организовать такое искусство, это — кружок эстетов, кружок людей определенного направления или, вернее, определенного искривления.

Я думаю, что АХРР была права, когда она с самого начала поставила вопрос так — искусство должно быть понятно массам и понято массами. Тут товарищи спорят — быть понятным или быть понятым, считают, что это большая разница. Да уж если вы, товарищи, не хотите вилять, а хотите сделать, чтобы искусство было понятно, то, конечно, оно будет понято. А если вы его сделаете непонятным да захотите, чтобы оно было понято, то как же оно будет понято?

Что так всполошило многих против АХРР?

Говорят, что АХРР использует исключительно монопольное положение организации, пользующейся государственными заказами. Конечно, то обстоятельство, что АХРР получила некоторые государственные заказы или часть государственных заказов, имеет известное значение для наших художников и даже большое значение, потому что они могут жить сейчас сколько-нибудь обеспеченно только за счет социального заказа, а этот социальный заказ теперь главным образом государственный. Но вот я недавно зашел в Третьяковскую галерею — а не был я там несколько лет, — пришел туда и все осмотрел — где же Октябрьская революция? Где же то, что мы пережили? Разве Третьяковская галерея не приобретала картин?

Говорят, что приобретала. Я читал даже в газете — картины сложены штабелями. Не знаю, может быть, это новый способ расстановки картин — штабелями, во всяком случае, я не видал там ни одной картины художников АХРР. Может быть, есть они где-нибудь в этих штабелях, но на стенах я не видел ни одной.

Я ходил с двумя рабочими, которые меня просили немножко им рассказать о картинах. Я не знал, что там нет ни одной картины о революции, что в самой большой картинной галерее Москвы мы не увидим ни одной картины, отображавшей Октябрьскую революцию. При чем же тут монопольное положение АХРР? Я считаю, что это незавидная монополия на то, чтобы тебя третировали, как нечто низменное, недостойное «храма искусства».

Ахрровцам приходится пробивать себе пути в другие картинные галереи, куда идет новая масса, новый зритель, например, в музей Революции, служить той работе, которая там ведется, огромной общественной работе. Я думаю, что в этой борьбе против АХРР, которая ведется на страницах газет и даже в Комакадемии, где эту борьбу поддерживают некоторые наши товарищи, выявляется до некоторой степени возмущение против того, что масса незнакомых людей, не владеющих хорошо художественным мастерством — люди «без имени», а среди ахрровцев есть много молодых художников, которые мастерством по-настоящему еще не овладели, хотят дать совершенно новое, революционное искусство, выдвинуть содержание революции в искусстве на первый план, тогда как их до сих пор учили — «не важно, что изображать, а важно, как изобразить». Не странно ли при этом, что крайнее правое

крыло, не приемлющее совершенно Октябрьской революции, сходится с самым крайним левым крылом, которое видит в АХРР народничество, попутчиков, сменовеховцев и еще многое страшное.

В последнее время, в особенности в связи с выставками АХРР, выставкой Красной Армии, эти нападки возобновились решительно всюду. Какой журнал ни возьмешь, наркомпросовский или другой, везде нападают на ахрровцев. Получается даже какое-то странное противоречие. В журнале ленинградского губполитпросвета «Жизнь и искусство» печатаются статьи, которые совершенно расходятся с линией всех руководящих в Ленинграде организаций, печатаются статьи с очень резкими нападками на АХРР.

А вот напостовцы. Мне говорил, например, товарищ из журнала «На литературном посту», что хорошо было бы, если бы кто-нибудь из ахрровцев дал хорошую статью об этой выставке к 10-летию Красной Армии, а, вместе с тем, в том же журнале печатается статья, направленная против АХРР. В «Рабочей Москве» то же самое. Критик, который недоволен этим направлением реалистического искусства, уже всюду выступил против АХРР. Создается такое впечатление, что почти вся советская печать настроена враждебно против АХРР, что АХРР это — что-то антисоветское. Я искал во всей этой критике каких-нибудь положительных черт. А что же делать, а как делать? На это наши критики членораздельно ни одного звука не произнесли.

В газете «Читатель и писатель» я вычитал из статьи т. Курелла такие положительные черты:

«Пролетариат благодаря Октябрьской революции стал субъектом истории. Он взял в свои руки Советскую страну, он собирается завоевать весь мир и вывести человечество из царства необходимости в царство свободы.

И этого он добьется не своей гуманностью или «красотой», это совершат не те «интересные» типы с выразительными лицами мясников-героев, которых так любит изображать художник-мещанин. Нет, пролетариат сделает это благодаря тем особым качествам, которые ему присущи: массовость, организованность, планомерность, коллективизм и солидарность.

Вот те качества, которые отделяют авангард пролетариата — нового хозяина мира — от всех предыдущих «хозяев». И эти великие принципы в практике пролетариата как строителя общества и культуры разве не должны найти отражения в искусстве? Содержание и форма нового искусства не должны разве меняться под их влиянием?»

Где же то направление художников, где та организация художников, которая отразила бы все это — «массовость, организованность, планомерность, коллективизм, солидарность» и пр. и пр.? Есть такое объединение? Я думаю, что если оно где есть, то наиболее яркие и полные попытки отображения всего этого есть только у АХРР. Вы не найдете этого у тех индивидуалистов, которые пишут непонятные для нас картины, изображают вещи, которые не могут быть поняты массами, вы не найдете этого у людей, которые влюблены в пейзаж и не видят, что прошло почти одиннадцать лет величайшей в мире революции.

Выставок у нас сейчас много, даже больше, кажется, чем художественных направлений, но жизнь и борьбу пролетариата они меньше всего отображают. А АХРР дает эту борьбу пролетариата. Она заставляет своих художников серьезно и тщательно работать над темами пролетарской революции, гражданской войны. Да и удивительно было бы, если бы это было не так. Среди ахрровцев есть масса художников, которые сами совершали революцию. Это не с неба свалившиеся люди, не Иваны Непомнящие, а люди, которые выросли из революции. АХРР выросла из революции. Конечно, то, что сделала до сих пор АХРР, — это только начало.

Заслуга АХРР не только в том, что она собрала большое количество художников, не

только в том, что она уже теперь собрала целый ряд исторических документов, дала эти исторические документы в художественном изображении. Заслуга АХРР в том, что она содержание пролетарской революции поставила своим девизом. Это — труднейшая задача, но главным образом ее АХРР должна проводить в своей работе. Она должна вокруг себя сгруппировать возможно большее число художников революции, нужно уметь и стариков переломить, заставить работать для революции, во имя революции. По-моему, у нас имеется целый ряд спецов, которые в области техники все же поняли, что социалистический строй дает такой простор строительству, о каком они не могли даже мечтать. А художник разве из другого теста сделан, что он не поймет в конце концов этого? Правда, у художника больше индивидуалистических настроений, оттенков и т. д.— машина больше организует человека, чем кисть, у художника корней для индивидуализма больше, чем у человека, работающего с машинами; но во всяком случае художник вовсе не сделан из такого теста, что он не может стать в ряды пролетариата и работать с ним рука об руку. Кое-что в этом отношении художественное объединение АХРР сделало, но остается сделать еще очень много.

На выставках очень многие рабочие отмечали, что картины не отделаны (они имели в виду мастерство). В этом направлении нужно очень много работать, а главное то, что для этой работы, как только мы накопим немножко больше материальных ценностей, развертывается такое поле деятельности, что, пожалуй, если взять историю других стран, с этим можно сравнить только эпоху Возрождения. Да, у нас своя «эпоха Возрождения» на гораздо более широкой социальной основе. Это есть эпоха Возрождения, в которой заинтересованы не князья, а широкие массы рабочих и крестьян.

У нас еще находятся интеллигенты, которые презрительно смеются над тем, что рабочий украшает свою комнату бумажными цветами, забывая, что рабочий дошел до того, что ему хочется украсить свою убогую комнату чем-нибудь, пусть это будут бумажные цветы. Он поднялся уже на известную ступень культуры, у него уже появляются художественные потребности, а этого не понимают; сейчас эти потребности и художественные вкусы растут больше и больше и будут расти неудержимо. Конечно, хорошо было бы, если бы мы могли сейчас построить большие квартиры, просторные комнаты, украсить так, как хотелось бы, но еще в течение долгого времени мы этого сделать будем не в состоянии. Зачем же закрывать глаза на то, что жилищная площадь, например, в Донбассе выросла меньше, чем число рабочих, что еще в течение нескольких лет жилищная площадь в Москве и других городах будет отставать от роста числа пролетариев, которые работают в этих городах?

Ведь происходит это потому, что промышленность растет быстрее, чем расширяется жилищная площадь, а дома наши приходят в ветхость и приходится сидеть еще долго в этой чрезвычайно убогой обстановке. Разве эта убогая обстановка не заслуживает внимания художника?

Разве надо сказать: с этим бараклом ничего не сделаешь, пусть в них рабочие доживают свой век, нам, художникам, тут нечего делать, нам-де нужно думать о том, как устроить дворцы будущего и, считать, что это и есть Октябрь в искусстве. Это совершенно несерьезный подход.

Мы не можем также забыть 25 миллионов крестьянских дворов, не можем забыть тысячи и десятки тысяч рабочих жилищ, не можем забыть о том, что рабочий хочет сейчас, сегодня украсить свое жилище. А чем он будет его украшать? Надо ему теперь дать что-то такое доступное и близкое для украшения комнаты, а не говорить ему, что надо сейчас эту комнату ломать и строить новые дворцы — города будущего. Да, мы построим их, построим прекраснейшие дворцы, о которых мы теперь даже и не мечтаем, но до тех пор, пока построим, надо знать, что есть у рабочей массы и у крестьянина и растут у них художественные потребности. А наши клубы, а наши дома

культуры, а дворцы культуры, которые вырастают у нас!

Я проехал по Донбассу. Один только союз горнорабочих выстроил там больше 20 больших дворцов культуры. Эти дворцы культуры украшены только кусками красной материи с лозунгами. А тут громадный простор для работы, для фресковой живописи, для орнамента. Это еще ожидает своего художника, а этот художник должен быть воспитан не в направлении «дай-ка я дам почуднее, да так, чтобы никто не понял», он должен быть воспитан именно так, как воспитывает АХРР, в духе реалистического искусства.

Конечно, принцип героического реализма — это вовсе не то, что исчерпывает всю работу художника, и он не может исчерпать работу потому, что если взять только «героический реализм», то надо отбросить все, что не входит в понятие героики. Жизнь же гораздо сложнее. В жизни вовсе не все героическое, в жизни много обыденного, заслуживающего внимания художника. Разве нам не все равно, какая мебель в комнате сейчас, какие обои, какая утварь, как посуда расписывается? Разве художник может это обойти, разве он может пройти мимо рисунка ткани, которую у нас носят? Все это дело должно быть взято художниками в свои руки. Все стороны жизни, которые художественно обслуживают рабочего и крестьянина, должны стать предметом внимания художника, а не только героика революции. Смешно было бы, если бы мы идеализировали крестьянский двор, как он сейчас есть, но все же, когда мы через 10 лет оглянемся назад на этот крестьянский двор, мы увидим, какой громадный путь мы проделали. Когда сейчас красноармеец нам говорит, что у нас есть молодые красноармейцы, которые сами не переживали этой героики гражданской войны и которые теперь видят, каких трудов, каких жертв стоило нам то, что мы пришли к настоящему дню, он тут выражает совершенно правильную мысль: покажите нам вчерашний день революции, чтобы мы более уверенно жили сегодня, более смело шагали в будущее.

Некоторые товарищи говорят, что есть опасность впасть в идеализацию еще живого мелкобуржуазного строя в быту, поскольку он еще сейчас тяготеет над массой. Конечно, есть эта опасность. Но художник у нас только на изучении и изображении этого быта научится — он должен этому научиться — противопоставлять ему другое — противопоставлять ростки социализма. Этот художник, может быть, даст нам в ближайшие годы праздник урожая, какую-либо громадную стенную роспись, где бы механизация сельского хозяйства и работы социалистической сельскохозяйственной коммуны хоронили жалкое индивидуалистическое крестьянское хозяйство. Но нельзя этого требовать сейчас, сегодня: наши праздники урожая слишком еще бедны.

Надо еще создать эту героику, этот бедняцко-крестьянский производственный пафос, захватывающий уже некоторые социалистические перспективы. А когда сейчас, сегодня крестьянин бьется со своей клячей над полоской, когда еще не везде он перешел на многополье, когда он не объединен в коллектив, изображать только совхозы, изображать только крестьянские сельскохозяйственные коллективы и не обращать внимания на крестьянский двор было бы, по-моему, неправильно.

Что касается декларации, которая выработана ахрровцами, то мне кажется, что эта декларация в основном правильна. Мне кажется, что на ее основе может быть создано объединение с максимальным числом пролетарских художников. Оно объединит и тех художников — попутчики убедятся скоро, — которым по пути с АХРР, что никакой промежуточной станции для них нет.

Слово «попутчики» в наших условиях теряет свой прежний смысл. Когда дело шло о буржуазной революции, мы говорили, что попутчик — это тот, который с нами, с социалистами, идет до низвержения царизма, а потом он будет нашим врагом. До известного времени мы шли с таким попутчиком. До какой станции теперешние наши

«попутчики» могут с нами идти? Социалистический строй утверждается и укрепляется все больше и больше. Пути назад, пути к буржуазному строю у нас отрезаны. Тот, кто связывается с нами, с пролетарской организацией, должен продумать до конца, что он уже не только попутчик, но что он связывает свое существование навсегда с пролетарской судьбой. В этом основное отличие наших задач, задач коммунистов в наши дни. Это задача очень большая, она заключается в том, чтобы суметь так связать этих товарищей со всей нашей работой, чтобы они даже не особенно оглядывались назад, чтобы они не чувствовали себя чужими в нашей среде, чтобы они не чувствовали себя попутчиками, чтобы они больше и больше усваивали наши цели и наши пути. Задача заключается еще в том, чтобы суметь вести за собой все большее и большее число художников из другого лагеря, еще недавно враждебного.

Если сегодня есть еще какие-то заказчики из нэпманов, какие-то заказчики в виде церквей, то все это умирает, все это — умирающие организации. А живет, развивается и растет пролетариат, живет Советское государство, живет и развивается социалистический сектор, и он должен будет поглотить своей работой, своим строительством, перевоспитать, захватить пафосом социалистического расцвета всю массу художественных сил, заставить их отдать свое мастерство, свое искусство на служение социализму, заставить их отдать силы на то, чтобы всю огромную толщу рабочих и крестьян, которые рвутся вперед, ввысь, к новым далям, чтобы дать им возможность пером, кистью, резцом воплотить свои стремления в художественные образы.

«Известия», 20 мая 1928 г.

ДЕКЛАРАЦИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ (АХР). ПРИНЯТАЯ I ВСЕСОЮЗНЫМ СЪЕЗДОМ АХР

Великая Октябрьская революция, раскрепостив творческие силы рабоче-крестьянских масс, призвала художников к участию в классовой борьбе и социалистическом строительстве в рядах пролетариата и трудового крестьянства.

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими» (Ленин).

На нас, художниках пролетарской революции, лежит обязанность художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве.

Задачи художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества), а также художественной обработки предметов массового потребления (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева, металла и т. д.) стоят перед художниками пролетарской революции как неотложные актуальные задачи.

Героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главнейшими источниками содержания нашего искусства. Не только прошлое и настоящее борьбы, но и раскидываемые пролетарской революцией перспективы становятся предметом нашей очередной работы. Это глубокое содержание, облаченное в органически вызванную им художественно совершенную реалистическую форму, мы считаем признаком истинности современного произведения изобразительного искусства.

Активно осуществляя лозунги культурной революции на изофронте, организуя чувства, мысли и волю трудящихся масс своей художественной и общественной работой, мы ставим своей основной задачей содействовать пролетариату в осуществлении его

классовых задач.

Октябрь создает в культуре национальностей многообразный, но единый поток революционного реалистического искусства всех республик и автономных областей СССР, а также в творчестве революционных художников других стран; и мы, ставя своей задачей развитие живого взаимодействия искусства освобожденных и освобождающихся народов, стремимся объединить художников революции всех стран в единую организацию — ИНТЕРНАХР.

«Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Помня эти слова В. И. Ленина, мы, на основе преемственности и критического усвоения мировой художественной культуры, придем к созданию пролетарского искусства.

Идя по этому пути, упорной работой, трудом, совершенствуя формы нашего языка, мы через новое содержание придем к созданию монументального стиля — выразителя эпохи, к стилю героического реализма.

Искусство — в массы.

Из бюллетени Информационного бюро АХР, посвященного I съезду АХР. 1928 г.

ПЛАТФОРМА ОСТ

Общество художников-станковистов (ОСТ) имеет целью объединение художников, практически работающих в области изоискусства на основе следующей программы:

1. В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры.

2. Считая, что только искусство высокого качества может себе ставить такие задачи, необходимо в условиях современного развития искусства выдвинуть основные линии, по которым должна идти работа в области изобразительного искусства.

Эти линии:

- а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете;
- б) отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма;
- в) отказ от псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета;
- г) революционная современность и ясность в выборе сюжета;
- д) стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет;
- е) стремление к законченной картине;
- ж) ориентация на художественную молодежь.

Устав ОСТ, зарегистрированный в сентябре 1929 г.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 575.

ПЛАТФОРМА ИЗОБРИГАДЫ

Реконструктивный период, выдвинувший решительное наступление за социализм по всему фронту, определяя собой обострение классовой борьбы, которая неизбежно перекинулась и на фронт искусства, эта борьба выразилась, с одной стороны, в

консолидации и усилении пролетарского сектора в искусстве, с другой стороны, в пересмотре содержания «попутничества», в дифференциации его, с выявлением реакционных групп и части «социалистической, активно становящейся на позиции пролетариата».

Создание АПХ является поворотным пунктом в росте изофронта, в деле борьбы за реконструкцию его, за утверждение классовой пролетарской направленности искусства, за активное участие искусства в социалистическом строительстве.

Создание пролетарского сектора обнажило расстановку классовых сил на изофронте.

С одной стороны, четко определились группы с реакционно-идеалистическими, буржуазными тенденциями, «4 искусства», ССХ и т. п. и скатывающиеся к ним правопопутнические элементы (правый ОМХ, правый ОСМХ), для этих групп характерно стремление прикрыть свои классовые позиции борьбы за «высокое качество», которое по существу является голым формализмом и желанием отойти от советской действительности.

С другой стороны, попутническое крыло, которое складывается главным образом из мелкобуржуазных и интеллигентских слоев, в процессе классовой борьбы на изофронте, дает свое внутреннее расслоение с выделением правых и «левых».

Принятие резолюции в розовом, либеральном, мелкобуржуазном свете, поверхностное, протокольное отображение современных явлений, пассивное приспособленчество, ползучий эмпиризм, отсутствие боевого, классового содержания — вот что характерно для главной правой опасности, выразителем которой является еще до сих пор старый АХР.

Увлечение техницизмом, подмена идеологической роли искусства правой утилитарностью, «вещизмом», «функциональностью» — все эти механистические теории, перенесенные с Запада, скрывают под внешним радикализмом чуждые нам классовые идеи — ту же правую опасность, выраженную в «левой фразе» (ОСА, «Октябрь»).

В решительной схватке с буржуазными тенденциями в искусстве, в борьбе на два фронта, с правыми, пассивно отображенческими принципами художественной работы, как самой главной опасностью, и с «левыми» механистическими, выхолащивающими боевое, классовое содержание, кристаллизуется линия пролетарских союзнических групп, идущих под знаменем пролетарской идеологии.

Мы боролись за искусство, которое должно быть одним из орудий пролетариата в борьбе за социалистическое наступление, которое должно действительно включиться в решение задач, стоящих перед пролетариатом, в его боевую революционную практику.

Мы за искусство, могущее вызвать у пролетариата идеи и эмоции, направляющие и мобилизующие его на решение конкретных задач в его революционной практике. Мы за реконструкцию искусства через приближение и включение его в революционную практику пролетариата.

Мы за искусство, борющееся на передовых позициях пролетарского наступления, и на основе этой борьбы, на основе конкретного революционного опыта рабочего класса и в непосредственной связи с ним решающее задачи, стоящие перед пролетариатом.

Мы за коллективную и плановую целеустремленность в творческом процессе.

Мы за диалектический материализм как основу творческого метода. За действенное искусство, непосредственно участвующее в переустройстве действительности.

Мы за публицистику в искусстве как средство обострения образного языка искусства в борьбе за боевые задачи рабочего класса.

Наша прежняя практика, протекавшая в условиях старого ОСТА, носила в себе элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач

социалистического строительства. Порвав с другой частью ОСТА, признав свои ошибки, перед нами стоит задача изжить недостатки.

По линии творческо-организационной мы против выставок, стихийно дающих разрозненную продукцию отдельных художников.

За выставки, имеющие единый тематический план, в основу которого положена идея, имеющая действенное развертывание. За выставки, в которых каждая отдельная работа является неотъемлемым звеном во всем ряде демонстрируемого. Мы за выставки, имеющие единую целевую идейную направленность.

Мы за единый творческо-производственный план, обязательный для каждого члена бригады, за коллективную проработку и осуществление этого плана, за привлечение широкой общественности в процессе утверждения и проверку проводимой работы.

Мы за неперемное участие каждого члена общества в агитпропбригаде на заводе-предприятии, с которой наша бригада связана. За повышение идейно-политического уровня членов нашей бригады. За высокое качество как выразителя социальной устремленности нашей продукции.

По линии тактической.

Мы считаем, что основой Объединения художников должна быть классовая направленность их в творчестве. Поэтому мы будем стремиться к укреплению пролетарского сектора в искусстве, а также активно содействовать созданию союзнической организации, объединяющей все революционно-попутнические группы, активно становящиеся на позиции пролетариата.

Мы считаем теперешнее существование этапом на пути к полному слиянию с пролетарским сектором искусства.

Состав бригады (на 1932 г.): Адливанкин*, Антонов, Васильев, Вильямс*, Волков, Вялов, Гуревич, Зернова, Игумнов, Козлова, Костин. Кудряшов, Лучишкин*, Люшин*, Мельников, Никритин, Пархоменко, Пименов, Тягунов, Шахов (отмеченные звездочкой — члены правления). Пред. правления — Тягунов*.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 578—579.

РАСКОЛ ОСТА

Раскол ОСТА на две группы (ОСТ и изобригада) подготавливался внутренними разногласиями между членами Общества в течение 1930 г. и оформился на экстренном общем собрании членов ОСТА 31 января 1931 г. Из большого протокола этого собрания, который послужит ценным материалом монографисту ОСТА, опуская запись речей выступающих, приводим только резолютивную часть:

«Слушали: предложение Тягунова поставить на голосование новое руководство в составе Пименова, Вильямса, Тягунова и Лучишкина с тем, что если большинство будет за это руководство, тем самым будет выражено недоверие прежнему руководству».

«Постановили: голосованием (за новое руководство 14 голосов, против — 19 голосов), выразили доверие прежнему руководству».

«Слушали: предложение т. Тягунова поставить на голосование список группы в составе Вильямса, Пименова, Тягунова, Вялова, Лучишкина, Козловой, Гуревич, Шахова, Игумнова, Антонова, Мельниковой, Люшина, Зерновой, Кудряшова, заявивших о своем принципиальном расхождении с Обществом по линии художественно-политической, о возможности ее оставления в рядах Общества».

«Постановили: против оставления данной группы в Обществе ничего не имеет — 19 голосов (в числе 19 и те 14, об оставлении которых шло голосование); за оставление 16 голосов при 3 воздержавшихся».

«Слушали: предложение Вайнера ввиду принципиального расхождения двух групп, образовавшихся в Обществе, и для целесообразности дальнейшей работы необходимо одной из групп остаться в Обществе, а другой его покинуть, так как разногласия не создадут той дисциплины, которая необходима для работы Общества. Так как группа Пименова, Вильямса, Тягунова считает необходимым занять руководящее положение в Обществе, то другая группа не может с ними оставаться на дальнейшей работе. Предлагается группе Штеренберга выйти из Общества».

«Постановили: выйти из Общества ввиду создавшегося положения выразили желание следующие товарищи: 1. Вайнер, 2. Штеренберг, 3. Гончаров, 4. Зевин, 5. Гуров, 6. Лабас, 7. Гранавцева, 9. Аксельрод, 10. Горшман, 11. Лебедева, 12. Асьфельский, 13. Жемерикин, 14. Тышлер, 15. Куприянов, 16. Шипицын, 17. Васильев, 18. Бушинский, 19. Ивановский, 20. Волков (уходит вне группы), 21. Шифрин (уходит вне группы). О дальнейшем положении Общества поставить вопрос перед Главискусством».

Председатель собрания Штеренберг
Секретарь Львова

(Из протокола собрания). Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 576—577.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «МОСКОВСКИЕ ЖИВОПИСЦЫ»

Пятнадцать лет назад, в 1910 г., в Москве возникло общество художников «Бубновый валет». Эксцентричное название уже само по себе являлось протестом против мещанского эстетизма предреволюционной эпохи. В то же время официальная художественная школа, имея тяжелое наследство в дореформенной Академии и оставаясь в рамках узко национального искусства, подвергалась преследованию все то, что было связано со знаменем французских импрессионистов, картины которых предугадали научные открытия Гельмгольца и Шевреля. Передовая молодежь, находившаяся под влиянием импрессионизма, в стенах официальных школ создавала протест в лице таких художников, как П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк и Г. В. Федоров. Противоречия со школой шли все глубже и глубже и закончились полным разрывом, а затем и учреждением общества художников «Бубновый валет».

Протест против упадочного искусства ставил перед группой решительно вопрос о культуре формы и цвета. Вместе с тем, органический реализм этой группы освобождал живопись от преобладания в ней психологизма, стилизации, мистики и других явлений декаданса.

Строгость и профессиональность отношения к живописи и скульптуре в процессе пролетарской революции получали еще большее значение. Группа «Бубновый валет» решительно отбрасывала все новые попытки подменить реализм эстетизмом так называемых беспредметников, производственников в кавычках и других модернистов, эстетствующих по поводу строгой и действительной реальной формы революции.

Новая эпоха по своим задачам представляется группе самым глубоким и полным слиянием языка формы с новым содержанием. Отсталые средства выражения — упадок формы — находятся в полном противоречии с пониманием сущности революционного процесса. В социалистическом обществе не найдет себе места искусство, лишенное лучших традиций и культурных завоеваний.

Итак, учитывая свою борьбу в прошлом за новую культуру в искусстве, свой профессиональный опыт и всю серьезность и ответственность выдвигаемых революцией проблем в изобразительном искусстве, группа «Бубновый валет» объединила и будет объединять вокруг себя все родственные силы и организовала

общество живописцев и скульпторов «Московские живописцы». Это новое общество ставит себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы и считает, что только в этом направлении искусство может идти вперед, а не назад.

Москве, 23 марта 1925 г.

Из каталога выставки «Московские живописцы». 1925 г.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОМХ

Общество московских художников, объединяющее работников живописи и скульптуры, видит свою главную задачу в том, чтобы включить изобразительное искусство в цепь двигателей культурной революции и строительства социализма.

Мы, художники ОМХа, решительно отбрасываем прежнее понимание живописи и скульптуры как «камерного» искусства, как мастерства, рассчитанного на узкий круг эстетствующих ценителей. Равным образом мы считаем окончательно похороненными скороспелые суждения некоторых теоретиков и группировок о «смерти живописи» и ее ненужности для нашей эпохи.

Опыт истекших лет величайшей революции со всей убедительностью показал нам, что живопись может и должна существовать и развиваться как массовое искусство, как искусство, живущее для масс и черпающее в массах свои творческие силы.

Живопись — не созерцание, не статическое «повторение» быта, не пассивно-натуралистическое отображение действительности и не средство только познания этой действительности, а мощное орудие творческого воздействия на мир, орудие активной перестройки жизни.

В методах нашего творчества мы отвергаем поэтому натуралистический бытовизм, поверхностный и статический протоколизм как средства, негодные для разрешения громадных задач изоискусства в наши дни.

Мы требуем от художника величайшей действенности и выразительности формальной стороны его творчества, образующей неразрывное единство с идеологической основой последнего.

Перефразируя известные слова Маркса, мы можем сказать: «Художники до сего времени лишь так или иначе изображали мир — задача же заключается в том, чтобы его изменить».

Именно так понимают художники ОМХа свою задачу.

Разрешить ее искусством можно лишь в том случае, если в своем движении вперед оно будет следовать нога в ногу с тем единственным творческим классом, который призван произвести эту переделку мира,—с пролетариатом.

Мы, художники СССР, объединенные в ОМХ, должны помочь пролетариату осуществить эту великую работу, конкретные задачи которой в наши дни выражаются в скорейшем осуществлении пятилетнего плана, скорейшем проведении социалистической реконструкции сельского хозяйства, в завершении культурной революции.

ОМХ отдает свои силы на службу этим боевым задачам эпохи, стремясь картиной, скульптурой, плакатом, фреской, народной картиной, иллюстрацией делать то же дело, какое творится на стройке новых заводов, на колхозных полях, на машинно-тракторных станциях, во всех цехах той гигантской фабрики, которая зовется страной строящегося социализма.

Мы рассматриваем себя как один из цехов этой фабрики, сознавая всю ответственность, которая этим на нас возлагается.

Продвигая изоискусство в массы, ОМХ за период своего существования организовал

целый ряд передвижных выставок как по московским рабочим клубам, так и по промышленным центрам области (свыше 50 пунктов при 6 компл.). В этом секторе массовой работы ОМХ сознает, что допустил ряд ошибок благодаря, главным образом, отсутствию непосредственного политического руководства во внутренней работе ОМХа.

В связи с этим ОМХ ставит вопрос о планомерности в организации передвижных выставок, в особенности периферийных, в деле пополнения музеев и галерей; ОМХ требует новых темпов и масштабов в продвижении произведений изоискусства в массы: на заводы, фабрики, колхозы.

ОМХ ставит вопрос об упорядочении высшего художественного образования и считает совершенно нетерпимым тот факт, что Москва — столица Союза — не имеет ни одного вуза по изобразительному искусству.

Мы обращаемся к Комакадемии, ГАХНу и Федерации с просьбой усилить научно-методологическую работу в области изобразительных искусств с тем, чтобы последние получили прочную теоретическую основу, построенную на принципах диалектического материализма.

За действенное, борющееся искусство!

За изобразительное искусство — участника и активного борца социалистической стройки!

За призыв рабочих-ударников в ряды изобразительного искусства!

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 570—572.

ОБРАЩЕНИЕ ОМХ К ОБЩЕСТВАМ ХУДОЖНИКОВ

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Социалистическая реконструкция промышленности и сельского хозяйства, успешно осуществляемая в нашей стране, ставит перед художниками задачу всемерного содействия рабочему классу и трудовому крестьянству в поднятии при посредстве изоискусства их культурно-политического уровня. Это мы сможем осуществить путем:

1. Энергичной работы над созданием произведений, по своей тематике и характеру стимулирующих трудящиеся массы к осуществлению пятилетнего плана социалистического строительства.

2. Приближения искусства к массам через районные и передвижные выставки картин, рисунков и скульптуры, тематически подобранные, сопровождаемые политико-просветительной работой (беседками, докладами, диспутами).

3. Участия художников в порядке общественной нагрузки в работе клубных изокружков.

4. Установления систематической связи с советской общественностью через организацию художественных советов при обществах художников.

5. Большого участия в создании высококачественных плакатов, лубков и других произведений, рассчитанных на массового потребителя.

Все эти задачи могут быть осуществляемы при наличии систематической общественно-воспитательной работы внутри художественных организаций.

Общество московских художников (ОМХ) обращается ко всем объединениям художников с предложением вступить по перечисленным моментам в социалистическое соревнование.

Общество московских художников (ОМХ)

Журнал «Искусство в массы», № 7-8, 1929 г.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 573—574.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ «4 ИСКУССТВА» ДЕКЛАРАЦИЯ

Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы. Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему его миру. Рост искусства и развитие его культуры находится в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам. В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развивающую основные свойства искусства живописи.

О ЗАДАЧАХ ХУДОЖНИКА

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

Из Ежегодника литературы и искусства на 1929 г. Изд. Комакадемии.

ЗАЯВЛЕНИЕ ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ ОБЩЕСТВА «4 ИСКУССТВА» IV-му ПЛЕНУМУ ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА АХР

СССР вступил в период социализма. Наступление на капиталистические элементы, проводимое партией в борьбе на два фронта, вызвало неизбежное обострение классово-борьбы в стране, что повлекло за собой процессы классово-творческого размежевания и перевооружения на изофронте. Революционное попутничество в этих условиях должно окончательно уточнить свои позиции. Создание ВАПХ как ведущей организации на фронте изоискусства и назревшая потребность в создании организации художников — союзников пролетариата — приводят нас к твердому решению принять активное участие в создании этой организации на основе Ассоциации художников революции с ее наиболее революционной активной частью, при условии решительного просмотра ее рядов как плацдарма для консолидации союзнических сил. под твердым руководством ее коммунистической фракции.

Полагая в основу своего творчества целостное мировоззрение рабочего класса и «понятное и понятное» массами реалистическое искусство, в различных формах его выражения, при безусловной свободе формального самоопределения, мы будем стремиться участвовать в строигельстве социализма и нашей стране средствами изобразительного искусства.

Поэтому, покидая ряды своих обществ, мы выражаем свое желание пленуму Центрального совета АХР включить нас в ряды Ассоциации художников революции.

Истомин, С. Петров, Чернышев, В. Мидлер, А. Фонвизин, О. Герасимов, Чекмазов, Почиталов, Н. Максимов, В. Рындин, Садков, М. Родионов, Н. Шестаков, В. Григорьев. «За пролетарское искусство», 1931. № 5.

ОБЪЕДИНЕНИЕ «ОКТЯБРЬ» ДЕКЛАРАЦИЯ

В настоящее время все виды искусства должны определить свое место на фронте социалистической культурной революции.

Мы глубоко убеждены, что пространственные искусства (архитектура, живопись, скульптура, графика, индустриальные искусства, фотография, кинематография и т. д.) только тогда могут выйти из того кризиса, в котором они находятся, когда будут подчинены задаче обслуживания конкретных потребностей пролетариата как гегемона, ведущего за собой крестьянство и отсталые народности.

Сознательно участвуя в идеологической классовой борьбе пролетариата против враждебных ему сил и за сближение крестьянства и национальностей с пролетариатом, пространственные искусства должны обслуживать пролетариат и идущие за ним массы трудящихся в двух нераздельно связанных между собою областях: в области идеологической пропаганды (через картины, фрески, полиграфию, скульптуру, фото, кино и т. д.); в области производства и непосредственной организации коллективного быта (через архитектуру, индустриальные искусства, оформление массовых празднеств и т. д.).

Центральной задачей такого художественного обслуживания потребностей пролетарской революции является поднятие идеологического культурно-бытового уровня отсталых слоев рабочего класса и находящихся под чуждым классовым влиянием трудящихся до уровня передового революционного индустриального пролетариата, сознательно строящего социалистическое хозяйство и культуру на основах организованности, плановости и высокой индустриальной техники.

Эти принципы уже положены в основу всего общественно-экономического строительства нашего государства, а лишь искусство до сих пор отставало в этом отношении благодаря сохранившимся в нем узко профессиональным ремесленно-цеховым традициям. Актуальнейшей задачей сегодняшнего дня является устранение этой диспропорции между развитием искусства и социально-экономическим развитием нашей страны.

Перед художниками, сознающими полностью эти принципы, стоят следующие непосредственные задачи:

1. Художник эпохи пролетарской диктатуры рассматривает себя не как одинокого артиста, пассивно отображающего действительность, а как активного борца на идеологическом фронте пролетарской революции, который своей работой организует психику масс и способствует оформлению нового быта. Эта установка заставляет его постоянно работать над самим собой, чтобы быть на высоте идеологического уровня революционного пролетарского авангарда.

2. Он должен подвергнуть критическому осмотру все формально-технические достижения искусства прошлого. Особенно важными для пролетарского искусства являются достижения последних десятков лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты. Начинаясь в этот период процесс проникновения творчества неосознанных художниками диалектических и материалистических методов, а также методов машинной и лабораторной научной техники дал многое, что может и должно послужить материалом для развития пролетарского искусства. Однако основной задачей пролетарского художника является не эклектическое собирание старых приемов ради их самих, а создание при их помощи, на новой технической основе, новых типов и нового стиля пространственных искусств.

3. Целевая установка художника, выражающего культурные интересы революционного пролетариата, должна заключаться в пропаганде наиболее выразительными средствами пространственных искусств мировоззрения диалектического материализма и в материальном оформлении массовых коллективных форм новой жизни. При этом мы отвергаем мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно-созерцательный, статический, натуралистический реализм, бесплодный копирующий действительность, прикрашивающий, канонизирующий старый быт, связывающий энергию и расслабляющий волю культуры неокрепшего пролетариата.

Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планомерно раскрывающий перспективы жизни, реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий старый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства. Но мы отвергаем одновременно эстетический абстрактный индустриализм и голый техницизм, выдающий себя за революционное искусство. Мы подчеркиваем, что для творческого воздействия искусства на жизнь должны быть использованы все средства выражения и оформления, с наибольшей силой организующие сознание и эмоционально-волевую сферу пролетариата и идущих за ним трудящихся масс. В этих же целях должна быть установлена органическая кооперация всех видов пространственных искусств.

4. Пролетарское искусство должно изжить индивидуалистические и рыночные отношения, господствующие в искусстве до настоящего дня. Отвергая установившиеся в последнее время бюрократические понятия «социального заказа», мы ищем общественный заказ со стороны коллективов потребителей, заказывающих художественные произведения для конкретных целей и коллективно участвующих в подготовке вещей. При этом увеличивается удельный вес в жизни искусства индустриальных искусств, дающих при коллективном производстве и потреблении длительно воздействующий эффект.

5. Для достижения максимальных результатов мы стараемся сосредоточить свои усилия на следующих ударных пунктах:

- а) на планомерном строительстве, проблеме нового жилища, общественного здания и т. д.;
- б) на художественном оформлении предметов массового потребления, изготавливаемых промышленностью;
- в) на художественном оформлении центров нового коллективного быта: рабочего клуба, избы-читальни, столовых, чайных и т. д.;
- г) на организации массовых праздников;
- д) на художественном образовании.

Мы твердо убеждены, что намеченные нами пути могут вызвать бурный рост творческих сил в широких массах. Мы поддерживаем этот рост творческих стремлений масс, так как знаем, что основной процесс развития пространственного искусства СССР идет по линии смыкания самостоятельного искусства пролетарских художественных кружков и рабочих клубов и крестьянского самостоятельного искусства с высококвалифицированным профессиональным искусством, стоящим на уровне художественной техники индустриальной эпохи.

Идя по этим путям, пролетарское искусство оставляет позади лозунг переходного периода «искусство в массы» и подготавливает почву для искусства масс.

Признавая организованность, планомерность и коллективизм основными принципами нового хозяйственного и культурного строительства в стране пролетарской диктатуры, объединение «Октябрь» устанавливает определенную трудовую дисциплину, которая связывает членов объединения на основе вышеизложенных принципов, подлежащих более глубокой разработке в дальнейшей творческой идеологической и общественной

работе объединения.

Выступая с настоящей декларацией, мы отмежевываемся от всех ныне существующих художественных группировок, действующих в области пространственных искусств. Мы готовы сотрудничать с некоторыми из них на почве фактического признания основных принципов нашей платформы. Мы приветствуем идею Федерации художественных обществ и будем поддерживать всякие серьезные организационные шаги в этом направлении.

Мы начинаем работать в переходное для развития пространственных искусств СССР время. Естественный процесс художественно-идеологического самоопределения основных действующих в современном советском искусстве сил тормозится рядом нездоровых явлений. Мы считаем своим долгом заявить, что мы отвергаем систему персонального и группового меценатства и покровительства отдельным художественным течениям и отдельным художникам, которое стало прочным бытовым явлением, мешающим органическому росту советского искусства и развращающим художников. Мы всецело стоим за неограниченное здоровое соревнование художественных направлений и школ на почве мастерства, повышения качества художественной и идеологической продукции и стилевых исканий. Но мы отвергаем нездоровую конкуренцию между художественными группировками на почве изыскания заказов и покровительства влиятельных лиц и учреждений.

Мы отвергаем всякую претензию на идеологическую монополию и преимущественное представительство художественных интересов рабоче-крестьянских масс за каким бы то ни было объединением художников. Мы отвергаем систему искусственно созданного привилегированного (морального и материального) положения для одной из художественных группировок в ущерб другим объединениям и группировкам, как противоречащую в корне основам художественной политики партии и государства. Мы отвергаем спекуляцию на «социальный заказ», происходящую под маской революционного сюжета и бытового реализма и заменяющего серьезную работу над оформлением революционного мирозерцания и мироощущения упрощенным овладением наспех придуманной революционной темы. Мы против диктатуры мещанских элементов в советском пространственном искусстве и за культурную зрелость, художественное мастерство и идеологическую выдержанность поднимающихся и быстро крепнущих новых пролетарских художников.

Художественно передовые, активные и заинтересованные в искусстве слои пролетариата вырастают на наших глазах.

Массовое самодеятельное искусство вовлекает в художественную работу необозримые массы. Эта работа связана с классовой борьбой, с развитием промышленности и преобразованием быта. Эта работа требует искренности, квалификации, культурной зрелости, революционной сознательности. Этой работе мы посвятим все наши силы.

В состав членов-учредителей входят следующие художники-производители, искусствоведы и критики:

Алексеев А., Веснин А. А., Веснин В. А., Вейс Е. Г., Алексей Ган, Гинзбург М. Я., Гутнов А. И., Дамский А. И., Дейнека А., Доброковский, Елкин В., Ирбит П. Я., Клуцис, Крейчик, Курелла А. И., Лапин, Маца И. Л., Михайлов А. И., Моор Д., Новицкий П. И., Острецов А. Я., Диего Ривера, Седельников Н., Сенькин, Спириков, Талакцев Н. Г., Телингатер С. Б., Тоот В., Бела Уитц, Фрейберг, Шуб Э., Шнейдер Н. С., Эйзенштейн.

1928.

Из сборника «Классовая борьба на
фронте пространственных искусств».
Сборник статей объединения

«Октябрь».

«ОКТЯБРЬ» ПРИЗНАЕТ СВОИ ОШИБКИ

Заявление в бюро фракции ВКП(б) РАПХ

По поручению фракции ВКП(б) и ВЛКСМ объединение «Октябрь» еще раз заявляет, что принципиальной основой для сговора пролетарских художников мы считаем документ, выпущенный фракцией ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС и принятый учредительным собранием АПХ. Политические, художественно-идеологические и творческие позиции этого документа мы считаем в основном правильными и к ним присоединяемся. Тем самым мы считаем оценку этого документа, содержащуюся в декларации «Октября» («Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств»), в общей своей части неправильной.

Мы считаем, что между РАПХ и «Октябрем» нет разногласий по основным художественно-политическим и художественно-творческим вопросам.

I. Снимаем разногласие по вопросу о культурном наследии. Пролетариат полностью принимает все наследие, оставленное ему предыдущими классовыми культурами, критически отбирает все те элементы, которые ему наиболее нужны и наиболее ценны для построения своей классовой и коммунистической бесклассовой культуры, и творчески их перерабатывает. Мы только подчеркиваем мысль о необходимости критического отбора и классовой творческой переработки.

II. Снимаем разногласие по вопросу о станковом искусстве и станковой живописной картине. Все неточные и двусмысленные формулировки отдельных членов «Октября», а также и неясные формулировки декларации «Октября» мы считаем ошибочными. Станковое искусство может и должно быть полностью использовано в идеологических интересах пролетарской революции. Мы возражаем только против утверждения ведущей роли станковой живописи, против практики самодовлеющего станковизма, против рассмотрения и оценки всех явлений пространственных искусств с точки зрения живописного станковизма.

III. Снимаем разногласие по вопросу о специфике искусства, об изобразительности в пространственном искусстве, о художественном образе. Искусство является методом образного познания действительности, самым могущественным средством идеологического воздействия.

IV. Снимаем разногласие по вопросу о конструктивизме, художественную систему которого мы не считаем наиболее близкой к художественной культуре пролетариата. По отношению к конструктивизму должен быть применен тот же метод пролетарской критики и пролетарского отбора, как и к другим художественным системам, выработанным буржуазной культурой. Усвоение конструктивистического стиля молодыми пролетарскими художниками мы считаем наибольшей идеологической опасностью в настоящий период обостренной идеологической классовой борьбы на фронте пространственных искусств.

V. Снимаем разногласие по вопросу о ведущей роли архитектуры при формировании пролетарского художественного стиля в эпоху пролетарской революции. Гегемония принадлежит не какому-либо одному виду искусства, а пролетарской идеологии. Подобное утверждение не исключает необходимости выдвижения на первый план того или иного вида пространственных искусств или того или иного художественного жанра, в зависимости от конкретных идеологических потребностей и культурно-бытовых нужд рабочего класса в данный момент.

VI. Мы считаем, что у нас нет в основном разногласий по вопросу о самостоятельном искусстве и о производственных искусствах. «Октябрь» никогда не делал заявлений о

ведущей роли самодеятельного искусства при формировании пролетарского художественного стиля. Мы считаем грубейшей политической ошибкой недооценку в этом процессе роли массового самодеятельного искусства. Вопрос идет только о понимании правильного соотношения между профессиональным и самодеятельным искусством пролетариата, о взаимодействии и взаимопроникновении этих двух потоков единого пролетарского искусства. Заявление и формулировки о наличии двух художественных методов у самодеятельного и профессионального искусства признаем ошибочными.

Метод один — пролетарский метод познания и воспроизведения действительности: метод диалектического материализма. Метод работы с художниками-профессионалами и художниками массового искусства, производственные задачи, стоящие перед этими двумя отрядами единого пролетарского искусства, имеют свои специфические особенности, и это нужно ясно понять и учесть.

VII. То же относится к производственным искусствам: недооценивать их роль в период реализации лозунга «догнать и перегнать в технико-экономическом отношении капиталистические страны», в период борьбы за техническое качество продукции, в период социалистической реорганизации быта трудящихся масс, в период реорганизации городского хозяйства СССР — значит совершать крупнейшую политическую ошибку. Необходимо понять и учесть специфические задачи, которые стоят перед производственными искусствами. Грубейшей ошибкой лефовского мелкобуржуазного характера является смешение функции идеологического и эмоционального воздействия, которые несет образная выразительная форма вещи с утилитарно-бытовыми функциями, вещи, лишенной такой формы. Мы часто не делаем разницы между вещью как произведением искусства (содержащей образ) и вещью как предметом быта. Мы совершенно четко осознаем эту свою ошибку. Мы также глубоко и ясно видим ошибку в творческой практике АХР, сводящуюся к механическому применению средств живописи и графики к предметам массового фабричного производства, выражающуюся в грубейшей тенденции прикладничества. Обе эти ошибки должны быть осознаны и вытравлены из творческой практики пролетарского искусства.

Мы совершенно ясно сознаем свои ошибки, сформулированные в нашей декларации и в настоящем документе (по вопросу о специфике искусства, о ведущей роли отдельных искусств, о примиренчестве к конструктивизму, об отношении к буржуазному искусству последних десятилетий, тактические ошибки по работе с попутчиками и по отношению к творческому документу фракции АХР).

Мы будем решительно бороться со всеми этими ошибками с искренностью и беззаветностью большевиков и комсомольцев. Но мы не считаем ошибочным весь путь развития «Октября» и всю его творческую практику. Мы отказываемся и осуждаем свои ошибки, но мы не отказываемся от своей творческой физиономии и своих творческих позиций, соответствующих идеологическим, культурным и бытовым интересам рабочего класса. Заслуга «Октября» заключается в выдвижении роли массовых видов пространственных искусств (массовая полиграфическая художественная продукция, оформление массовых празднеств и политкампаний), в решительной борьбе с остатками, рецидивами импрессионизма и сезаннизма в советском изоискусстве, в борьбе с идеологическим приспособленчеством, гнуснейшей халтурой, принимавшей широкие размеры в деятельности мелкобуржуазных художников и художественных издательств, с буржуазным прикладничеством в области производственных искусств, с пассивным отображательством и ползучим натурализмом в живописи и полиграфии, с эпигонским, рабски-подражательским, некритическим отношением к буржуазному искусству в правильной постановке

вопроса о роли и значении массового самодеятельного искусства в процессе формирования пролетарского художественного стиля, в правильной постановке вопроса о национальном искусстве. От этих своих достижений и установок «Октябрь» не отказывается.

Пролетарская часть «Октября», считающая себя отрядом пролетарского искусства, отстаивающая свое право состоять в рядах единой организации пролетарских художников, идет в РАПХ не с целью противопоставления своей художественно-политической линии большинству РАПХ, не с целью фракционной борьбы внутри РАПХ. Всякую подобную мысль мы с негодованием отвергаем. Мы идем в РАПХ для укрепления рядов пролетарского фронта, для борьбы за социалистическое строительство, за партийное искусство, за мировую пролетарскую революцию. Никаких интриг, никакого политиканства в наших намерениях нет и в зародыше.

Мы исходим из общих политических и творческих основ РАПХ. Но внутри РАПХ мы будем вести творческую борьбу за правильные творческие методы. Развертывание творческой дискуссии и творческого соревнования внутри РАПХ на основе общей политической и творческой линии не только не должно ослабить РАПХ, но, наоборот, должно стать условием и источником силы и расцвета РАПХ. Эти абсолютно правильные утверждения оправдываются опытом борьбы пролетарских литературных организаций. Мы идем не взрывать, а укреплять РАПХ. Мы преодолеваем и преодолеем до конца свои ошибки. Мы считаем себя творческой группой внутри РАПХ. Мы хотим принять участие и мы примем участие в творческом соревновании творческих групп внутри РАПХ. Мы считаем, что не может быть никаких оснований для срыва подлинной консолидации пролетарских сил на фронте пространственных искусств.

Мы приветствуем укрепление пролетарского фронта. Мы приветствуем работу и борьбу РАПХ.

Да здравствует боевое партийное искусство рабочего класса!

Да здравствует марксистско-ленинское понимание искусства!

Да здравствует борьба за метод диалектического материализма в творческой практике пролетарских художников!

Бюро ВКП(б) «Октябрь»

Бюро ВЛКСМ «Октябрь»

14 июля 1931 г.

Журнал «За пролетарское искусство», 1931, №№ 11—12.

«ОКТЯБРЬ» ПРИЗНАЕТ СВОИ ОШИБКИ

Решение секретариата РАПХ о приеме пролетарской части «Октября»

Фракция ВКП(б) и ВЛКСМ объединения художников «Октябрь» подала заявление в РАПХ, в котором признает свои основные художественно-политические и творческие ошибки по материалам: сущности искусства, культурного наследия, отношения к конструктивизму, работы с попутчиками, самодеятельного искусства.

Пролетарская часть «Октября» признает, в основном, правильными политические, художественно-идеологические и творческие позиции, документы фракции ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС. В своем заявлении «Октябрь» присоединяется к основным установкам этого документа. Свою оценку платформы фракции АХР, ОМАХР и ОХС, данную в декларации «Октября», пролетарская часть «Октября» считает неправильной. Считая это подтверждением правильности установок Российской ассоциации пролетарских художников, учитывая все значение признания пролетарской частью «Октября» художественно-политических и творческих ошибок этой организации для

консолидации пролетарских сил на изофронте, секретариат РАПХ считает возможным перейти к персональному приему пролетарских художников из «Октября».

В то же время секретариат РАПХ считает, что заявление товарищей из «Октября» показывает, что ими осознаны не все ошибки, что признанные ими ошибки осознаны не до конца, что не уяснены, не показаны классовые корни и политическое значение этих ошибок, что пролетарская часть «Октября» не нашла в себе нужной большевистской твердости и прямоты, чтобы формулировать все эти ошибки со всей четкостью и ясностью, необходимыми для полного их преодоления.

В вопросах специфика искусства, культурного наследия, отношения к станковой картине, по вопросу о работе с попутчиками пролетарская часть «Октября» в критике своих ошибок не дает исчерпывающих формулировок.

Почти совсем не говорится в заявлении об ошибках «Октября» по линии производственных искусств; ошибок, которые определялись неправильными механистическими позициями «Октября». Не сказано об ошибках «Октября» в отношении массового рабочего искусства.

Развернутая большевистская четкая критика своих оппортунистических механистических ошибок особенно необходима в данном случае, так как ошибочные установки механистического характера — не только ошибки «Октября». Той же болезнью болеют определенные группы художников в некоторых национальных республиках (Украина, Грузия) и некоторые организации революционных и пролетарских художников за границей.

Секретариат считает, что вновь принятые пролетарские художники из «Октября» должны в своей теоретической и практической деятельности показать, что они действительно перестроились, преодолели свои ошибки.

Товарищи, принятые в РАПХ, должны вести непримиримую борьбу против оппортунизма, против всяких отклонений от большевистских путей развития пролетарского искусства.

Ни в коем случае нельзя рассматривать прием товарищей из «Октября» как примиренчество к их ошибкам; наоборот, прием в РАПХ нужно рассматривать как условие окончательного преодоления этими товарищами их механистических ошибок.

Такая непримиримость особенно необходима, так как в обстановке развернутого социалистического наступления, обостренной классовой борьбы, в обстановке ожесточенного сопротивления вытесняемых капиталистических элементов нашей страны неизбежны и в дальнейшем чуждые идеологические влияния на пролетарский сектор изофронта и рецидив механистических ошибок.

Секретариат поручает редакции журнала «За пролетарское искусство» на основе заявления «Октября» и его признаний и полупризнаний ошибок пролетарской частью этой организации дать в ближайших номерах статьи, с наибольшей полнотой вскрывающие оппортунистические механистические ошибки в искусствоведении в их связи, социальную базу их и объективную политически вредную их роль в борьбе рабочего класса.

Журнал «За пролетарское искусство». 1932, №№ 11—12.

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ (РАПХ)

Резолюция по отчетному докладу Центрального секретариата АХР

(IV пленум Центрального совета АХР)

Охваченный трудовым энтузиазмом, под руководством ленинской партии, рабочий класс, перейдя в «развернутое социалистическое наступление по всему фронту», завершает построение фундамента социалистического общества, выкорчевывает корни

капитализма, ликвидируя на основе сплошной коллективизации кулачество как класс, переводя деревню на социалистический путь.

В процессе социалистического соревнования в выполнении пятилетки в 4 года рабочий класс и колхозники поднимают культурную революцию на новый этап, выковывают нового социалистического человека.

Правильная генеральная линия партии, проводимая в борьбе на два фронта, в процессе обострения классово-борьбы преодолевает сопротивление эксплуататорских классов. Партия и рабочий класс побеждают чуждую идеологию, заостряют боевую партийную теорию, очищая ее от чуждых — механистических и идеалистических — извращений.

Решение ЦК ВКП(б) от 24.III о плакатно-картинной агитации указывает, что теория и практика пространственных искусств недопустимо отстают, что они недостаточно включились и мобилизовались на дело соцстроительства.

Утверждая изобразительное искусство как могущественный фактор социалистической агитации и пропаганды, решение ЦК тем самым наносит сокрушительный удар классово-враждебной теории и практике «искусства для искусства», аполитичному искусству, маскирующемуся абстрактным «качеством» и «мастерством», формализмом, оторванным от классово устремленного содержания. Точно так же решение ЦК бьет неолевковские

установки, отрицающие идеологическую значимость изоискусства, и мобилизует внимание пролетарских и революционно-попутнических кадров на борьбу с чуждой идеологией, на включение в шеренгу активных строителей социализма.

Деятельность Ассоциации художников революции, включающей в свои ряды в основном пролетарские и революционно-попутнические кадры, являющейся ведущей организацией на изофронте, в свете решения ЦК ВКП(б) явно недостаточна, несмотря на правильную художественно-политическую линию организации. Творческое лицо АХР не перестроилось и не отвечает еще в целом потребностям социалистического строительства. Организация недостаточно связана с рабочей и колхозной общественностью, отстает в темпах и методах работы. Отсутствие развернутой широкой дискуссии о творческом методе в художественной практике Ассоциации не способствовало должной дифференциации и не разоблачило до конца все приспособленческие и реакционные элементы АХР.

Политико-просветительная работа как основное звено перевоспитания попутчиков АХР протекала чрезвычайно слабо.

Новые методы социалистического труда в художественно-творческом процессе, как соцсоревнование, ударничество, не развернуты в организации. Начавшееся движение работы бригад на заводах в отдельных звеньях значительно ослабло к концу, а особенности в Москве.

Отмечая рост периферийного ахровского движения за счет пролетарских и колхозных кадров и его достижения, пленум вместе с тем считает необходимым отметить слабый темп творческой перестройки и наличие в отдельных звеньях реакционных элементов.

IV пленум Центрального совета АХР отмечает недооценку Центральным секретариатом АХР значения ахровского движения по периферии, вследствие чего явилось слабое руководство филиалами, а также слабая связь с братскими национальными организациями.

IV пленум Центрального совета АХР считает, что проделанная работа Центральным секретариатом АХР в ряде решающих направлений ахровского движения является явно недостаточной как со стороны идеологического руководства, так и со стороны проведения основных организационных мероприятий.

IV пленум Центрального совета АХР, указывая на эти недостатки и предлагая новому составу секретариата изжить их, в то же время отмечает следующие достижения:

Превращение ахровской организации из попутнической в базу союзнического движения.

Укрепление авторитета АХР в массах рабочего класса, особенно по периферии.

Рост на периферии ахровского движения в индустриальных, совхозных и колхозных центрах и вовлечение в ахровское движение больших кадров самодеятельного искусства и рост национальных кадров.

Участие в общественных политических кампаниях.

Постройку 1-го Производственного дома художников в Москве.

Инициативу по созданию федерации и активное участие в ее работе.

Содействие АХР в деле создания АПХ.

Превращение журнала «Искусство — в массы» в боевой руководящий орган изофронта, в журнал «За пролетарское искусство».

Активное содействие в организации Изогиза.

Выдвижение и проведение в жизнь идеи контрактации.

Выдвижение новой формы выставочной практики (передвижные выставки по социалистической реконструкции сельского хозяйства).

Переход на новые коллективные формы в творческой работе.

Выделение из АХР пролетарских ее кадров и линия на превращение ее попутнической части в базу социалистической организации ставят перед АХР задачи дальнейшей чистки своих рядов и включения попутнической части ОМАХР и ОХС в ряды АХР.

Переводя организацию на союзнические позиции, АХР должна обеспечить свободу творческого соревнования на основе единой художественно-политической установки, построив работу всей организации на основе бригадного движения, практикуя комплексные бригады на конкретных объектах работы.

В сотрудничестве и под руководством АПХ, АХР должна способствовать дальнейшей дифференциации как на всем изофронте, так и внутри себя.

Установка на превращение АХР в базу союзнической организации требует выработки новой творческой политической декларации на основе платформы АПХ и четкой ориентации членов своей организации на пролетарское партийное целеустремленное искусство, на усвоение членами организации марксистско-ленинского метода и мировоззрения пролетариата, на увязку творческо-политической работы с рабочей общественностью, непосредственного практического участия в соцстроительстве.

IV пленум Центрального совета АХР предлагает секретариату нового состава:

1. Учитывая важное значение организации изокомбината, принять энергичные меры к его осуществлению, обеспечив реализацию его соответствующими средствами, ориентировочно в сумме 300000 руб.

2. На основе данных пленумом установок переработать рабочий план и смету.

3. Организовать выставку к антиимпериалистическому дню 1 августа 1931 года, подготовить и принять участие в организации выставок «На штурм 2-й пятилетки», «15-летие Красной Армии».

Идеологическая и практическая проработка этого вопроса должна быть секретариатом доведена до периферии.

Показ выставки, посвященной 15-летию Красной Армии, должен иметь в виду и национальные республики.

4. Усилить политико-воспитательную работу как в центре, так и на периферии, используя для последней цели также радио и журнал «Радио».

5. В связи с переходом пролетарской части ОХС, ОМАХР в ВАПХ, а союзнической части в АХР, секретариату надлежит разработать и разослать по периферии инструктивное письмо о порядке изменения деятельности этих организаций.

6. Принимая в центре как основной метод чистки постоянный просмотр творческой

практики, секретариат должен вести в соответствии с общими установками АХР дальнейшую дифференциацию и очищение рядов организации всеми необходимыми для того средствами, инструктируя в этом направлении филиалы по всей периферии ахровского движения.

7. Секционная работа должна вестись в органической связи с производством через бригады.

8. Работа секретариата и бюро филиалов по периферии должна положить в основу принятые решения совещания делегатов от филиалов на пленуме.

9. С момента оформления АПХ журнал «За пролетарское искусство» должен стать органом РАПХ. Вопросы же ахровского движения должны получать в нем всестороннее освещение.

10. Считать необходимым активное участие АХР в организации творческих бригад законтрактованных художников и руководство их работ.

Бригады эти должны строиться не только на основе близости формальных установок, но и по принципу тематической специализации художников (бригады, разрабатывающие темы Красной Армии, заводов, колхозов и т. д.). Бригады не должны иметь характера механических соединений и не должны превышать 10 человек. В основу их работы должны быть положены методы ударничества и соцсоревнования.

За партийность в искусстве!

За пролетарскую культуру!

1931 г.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 616—619.

К ПРОЛЕТАРСКИМ И РЕВОЛЮЦИОННЫМ ХУДОЖНИКАМ!

Капиталистический мир задыхается в противоречиях. Жесточайший промышленный и аграрный кризис охватил все без исключения капиталистические страны и их колонии. Десятки миллионов пролетариев выбрасываются на улицу, обрекаются на голод, нищету и вымирание. Разоряются миллионы крестьянских хозяйств. Гниет буржуазная культура. Капитализм стал преградой на пути дальнейшего прогресса человечества.

Процветают мистика, мракобесие, обезьяньи процессы, возврат к средневековым пыткам в тюрьмах для политзаключенных, линчевание в «свободной» Америке, рабский труд.

Отравленное ядом разлагающегося капитализма, работающее на обреченный класс, идейно опустошенное умирает буржуазное искусство. Капитализм идет к гибели.

Пролетарии и широкие массы трудящихся всех капиталистических стран осознают, что единственным выходом из неизбежных при капитализме голода, нищеты и вымирания является путь свержения капитализма, путь открытой революционной борьбы за диктатуру пролетариата под руководством коммунистических партий, под руководством Коммунистического Интернационала. Пытаясь отсрочить свою неизбежную гибель, капитализм беспощадно подавляет революционное движение. Капитализм стал на путь фашизма. На фоне глубочайшего кризиса капитализма лишь одна отрасль производства развивается бешеными темпами — это производство средств подавления и истребления миллионов трудящихся.

Лишь в одном направлении лихорадочно бьется с исключительным напряжением буржуазная мысль — это в направлении подготовки войны. Капиталистический мир ищет выхода из тупика величайшего кризиса, из необычайно обострившихся противоречий между отдельными капиталистическими странами в новом переделе мира.

В первую очередь эти военные приготовления направлены против СССР —

социалистического отечества международного пролетариата.

Миру разлагающегося и умирающего капитализма противостоит мир строящегося социализма.

Миру империалистических хищников, миру колониального и национального порабощения и гнета противостоит мир свободно развивающихся и в братском единении строящих социализм трудящихся всех национальностей СССР.

Бурно растет социалистическая промышленность. Героическими усилиями пролетариата, методами соцсоревнования и ударничества пятилетка в 4 года выполнена уже в 2 1/2 года. Растут гиганты социалистического сельского хозяйства — совхозы и машинно-тракторные станции. Миллионы крестьянских хозяйств вступают в колхозы. В процессе коллективизации обгоняются намеченные темпы и реализуется лозунг «к концу пятилетки коллективизация СССР должна быть в основном закончена». Выкорчевываются остатки капитализма. На базе сплошной коллективизации ликвидируется кулачество как класс. Полностью ликвидирована безработица. Неуклонно возрастает материальное благосостояние рабочего класса и широких масс трудящихся. Бурно поднимается культурный уровень трудящихся. Растут города, районы и области сплошной грамотности. Растет массовое изобретательство. Создаются заводы-втузы. Развивается научная мысль и становится достоянием широких масс. Преодолевая сопротивление классовых врагов, пролетариат завоевывает высоты знания и техники,

Отмирает религия. Растут творчество и инициатива масс. Пролетариат овладевает техникой. В стране строящегося социализма плановость проникает все глубже, охватывая не только хозяйственную, но и культурную жизнь страны.

Бурный рост хозяйства, материального благосостояния и культурных потребностей широких масс трудящихся, огромное жилищно-культурное строительство в стране. Рост массового производства художественных предметов быта. Клубы. Дворцы труда. Парки культуры и отдыха. Строительство социалистических городов. Оформление революционных кампаний и революционных празднеств. Рост полиграфической продукции: книги, плакаты, массовая картина и т. д.

Все это является той основой, на которой развивается массовое самодеятельное и профессиональное искусство, борющееся за социалистическое строительство.

Идя в развернутое социалистическое наступление по всему фронту, рабочий класс под руководством ленинской партии, проводящей свою правильную линию в борьбе на два фронта, преодолевая бешеное сопротивление классовых врагов, завершает построение фундамента социалистической экономики на одной шестой земного шара.

Все это с совершенной очевидностью выступает на сегодняшний день и властно требует полного осознания и четких позиций со стороны пролетарских и революционных художников СССР и капиталистических стран. Только сознательное и активное служение задачам революционного движения пролетариата является залогом действительного развития и мощного продвижения культуры и искусства вперед. Только с этих позиций можно разоблачать крах буржуазной культуры, лицемерие, ханжество и продажность ее, банкротство пацифизма, лакейство и пресмыкание буржуазной агентуры в рабочем классе — социал-фашистов из II Интернационала. Только этим путем мы создадим и создаем мощную пролетарскую культуру и искусство миллионов.

Творческий энтузиазм рабочего класса — класса СССР — увлекает на активное социалистическое строительство основные массы революционной интеллигенции и работников искусства. Пролетарское и революционное искусство стало мощным орудием агитации и пропаганды за темпы, методы и цели социалистического соревнования.

Классовая направленность и политическая заостренность его разоблачают остатки буржуазных установок в области искусства, их мнимую аполитичность.

Перед пролетарскими и революционными художниками капиталистических стран стоит основной задачей активное участие в революционном движении, подготовляющем штурм загнивающего империализма, и утверждение средствами искусства классовых задач пролетариата. Борьба с цинизмом буржуазной культуры, половинчатостью и примиренчеством к ней либеральной интеллигенции, которая вместе с буржуазными идеологами обволакивает широкие массы, усыпляет их классовую бдительность и революционную волю. Борьба с подготовкой вооруженной интервенции против СССР — оплота мировой революции — борьба с фашизмом и белым террором. На защиту СССР, проводящего политику мира!

Пролетарские и революционные художники СССР и капиталистических стран, на борьбу с капиталистическим миром, его культурой и искусством!

За идеологически насыщенное, боевое, партийное пролетарское искусство!

За революционные интернациональные задачи его! За активное участие в революционном движении пролетариата и социалистическом строительстве!

За массовость и понятность искусства!

За превращение его в могучее идеологическое орудие мирового Октября!

Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ).

Журнал «За пролетарское искусство». 1931, № 5.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 632—635.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА РАПХ ОБ ОСНОВНЫХ ЗАДАЧАХ РАБОТЫ РАПХ НА 1932 г.

1. Преодоление отставания РАПХ от темпов задач социалистического строительства является основной задачей Ассоциации пролетарских художников на ближайший период. Это отставание особенно нетерпимо в обстановке гигантских достижений на фронте социалистической стройки, обусловленных энтузиазмом и героизмом рабочего класса и колхозников, новыми формами социалистического труда, развертыванием социалистического соревнования и ударничества под руководством ленинской партии в борьбе с классовыми врагами и их агентурой.

В третьем решающем году пятилетки мы заканчиваем в обстановке резкого обострения кризиса капитализма и нарастающего подъема мирового революционного движения фундамент социалистической экономики. Один за другим вступают в строй крепости пятилетки — новые гиганты социалистической индустрии. Мы вступаем в четвертый и заключительный год пятилетки.

Поставив в центре внимания организационно-хозяйственное укрепление колхозов, мы приближаемся к сплошной коллективизации, мы преодолеваем индивидуалистическую психологию колхозника, и в этой области предстоит еще упорная работа, чтобы выработать из него работника социалистического общества. На основе сплошной коллективизации мы ликвидируем кулачество как класс.

Растут социалистические города и реконструируется коммунальное хозяйство. Растет материальное благосостояние широких масс трудящихся.

Бурно растет культурный уровень рабочих и колхозников. В стране ликвидируется неграмотность, введен всеобуч. Десятки, сотни тысяч пролетариев учатся в вузах, техникумах и рабфаках, рабочий класс выделяет значительные кадры свои в искусство, в частности в изобразительное искусство. Именно эта обстановка настойчиво диктует РАПХ как пролетарскому отряду на изофронте решительно повернуться лицом к основным проблемам социалистического строительства. Только на этих путях РАПХ

сможет преодолеть свое недопустимое отставание, сделать реальные шаги по пути к завоеванию творческой гегемонии на изофронте, действительно бороться за большое искусство большевизма.

2. Это может быть достигнуто РАПХ только при условии решительного поворота всей организации в целом к творческой практике и конкретной творческой критике. При условии поднятия членами РАПХ своего теоретического уровня, овладения марксистско-ленинским пролетарским мировоззрением и умения применить в своем творчестве метод диалектического материализма. При условии действительной большевистской борьбы за реализацию решений XVI партсъезда о развернутом социалистическом наступлении на всех фронтах, за реализацию мартовского постановления ЦК ВКП(б) о картинно-плакатной агитации и июньского пленума ЦК о городском хозяйстве. При условии борьбы за выполнение решений ЦК партии в журнале «Под знаменем марксизма», квалифицирующем философскую линию деборинской школы как линию меньшевистствующего идеализма, при условии критического пересмотра искусствоведческого наследия Плеханова и дальнейшей борьбы с механистическими установками бухаринской школы, с остатками богдановщины и борьбы с неправильными теориями Фриче в области искусства, при условии насыщения всего творчества пролетарских художников боевой, непримиримой партийностью.

3. Указания... «работать и руководить по-новому» должны лечь в основу дальнейшей работы РАПХ за поворот организации к идейно-творческим вопросам, за широкое развертывание самокритики, за конкретную критику, за вдумчивое отношение и товарищескую помощь попутчикам вместо общих фраз о попутчиках, конкретный анализ их творчества, за развертывание массовой работы на предприятиях, за конкретное живое руководство вместо бумажной волокиты, против обезлички и уравниловки, за контроль выполнения принятых решений, за поднятие ответственности... Задача РАПХ — средствами изобразительных искусств вести коммунистическую пропаганду и агитацию, нести их в широкие массы трудящихся.

Агитация и пропаганда за эти указания предполагают самое тщательное изучение конкретных факторов нашего социалистического строительства, конкретных строителей социализма, глубокое, а не поверхностное осмысливание происходящих процессов, понимание их в процессе диалектического развития. Это возможно лишь при условии применения в творчестве рапховцев метода диалектического материализма...

4. Решающей задачей РАПХ на ближайший период является превращение его в массовую пролетарскую организацию, орабочивание его, для чего необходимо еще шире развернуть работу с рабочими-художниками, изучить и подытожить имеющийся богатый и многообразный опыт этого движения, расширяя его размах и подготавливая призыв ударников в пролетарское изобразительное искусство. Необходимо немедленно приступить к организации местных АПХ в индустриальных центрах РСФСР.

5. В условиях крайней недостаточности пролетарских теоретических кадров на изофронте, их недостаточный теоретический уровень и их недостаточная связь с социалистической практикой тормозили развернутое наступление марксистско-ленинской теории на изобразительном фронте и оттягивали разгром буржуазных и лжемарксистских теорий.

Основным условием правильного развития РАПХ являются дальнейшая разработка и уточнение теоретических позиций, разработка ленинского наследия в этой области, решительная борьба с правой опасностью, как главной на данном этапе, и их выразителями — правыми оппортунистами, с гнилым либерализмом и «левым» ликвидаторством.

Успехи, которые РАПХ имеет в борьбе с «левыми» ликвидаторами (идейный разгром «Октября», признание механистических ошибок т. Маца, признание ошибок т. Новицким), ни в коем случае не должны усыплять организацию. Она должна быть боеспособной и готовой к отражению возможностей рецидивов по этой линии. Разве трудно понять, что без непрерывной борьбы с буржуазными теориями на базе марксистско-ленинской теории невозможно добиться полной победы над классовым врагом.

6. РАПХ должна обратить особое внимание на отстающие участки по линии производственного искусства (текстиль, керамика, арматура и прочие художественные произведения быта), должна продолжать разработку и уточнение основных теоретических установок, должна бороться за подъем на высшую ступень их творческой практики, должна вести борьбу с теми, кто недооценивает художественного оформления предметов быта, с «украшателями», должна бороться за внедрение искусства в производство. Должна быть разоблачена и разбита в области производственных искусств новая теория «эмблематического решения» как скрытое «левое» ликвидаторство, как подновленная октябристская установка.

7. РАПХ как ведущая художественно-политическая организация на изофронте, которой еще предстоит завоевать творческую гегемонию, должен вести борьбу с проявлением классово чуждых идеологических явлений среди отдельных звеньев РАПХ (пассивный натурализм, формализм, схематизм), с элементами комчванства, зазнайства и нежеланием учиться. РАПХ должен вести решительную и беспощадную борьбу с буржуазным искусством, формализмом, маскировкой, приспособленчеством и халтурой (ОХР, кадры бывшего общества «4 искусства», «репинцы», отдельные звенья ССХ, правое крыло «Круга», филоновцы). РАПХ должен вести идейно-воспитательную работу с попутничеством (через ФОСХ и АХР, «Общество плакатистов», «Общество книги»). Помогая художникам-попутчикам в их идейном и творческом перевооружении, разоблачая скрывшихся под маской попутчиков буржуазных и кулацких художников, РАПХ должен помочь переходу лучшей части попутчиков на позиции союзников пролетариата.

8. РАПХ, ставя перед собой на ближайший период задачу укрепления своей организации в пределах РСФСР, вместе с тем, должен оказывать всемерное воздействие и помощь делу консолидации пролетарских кадров в союзных республиках (Украина, Грузия и т. д.).

9. Помогая укреплению международного революционного изофронта через МБРХ в создании пролетарских революционных организаций художников капиталистических стран, РАПХ ставит своей задачей на ближайшее время ознакомление рабочих СССР с творчеством зарубежных революционных художников, организуя шефство отдельных АПХ над художественными революционными организациями капиталистических стран. Необходима передача опыта борьбы РАПХ за четкие пролетарские позиции в изо зарубежным пролетарским художественным организациям.

РАПХ должен помочь МБРХ в борьбе с влияниями на революционные художественные группы идеологии «искусство для искусства», с влияниями партий второго интернационала.

10. Журнал РАПХ «За пролетарское искусство», превратившись в двухнедельный, должен резко перестроиться. Он должен стать гибким, более боевым и массовым органом Ассоциации, помогающим на базе основных установок РАПХ и намеченных решающих задач мобилизовать всех рапховцев на выполнение больших и ответственных задач, поставленных перед ними переживаемым этапом социалистического строительства.

11. Основным условием выполнения всех задач, стоящих перед РАПХ, должна явиться

решительная перестройка работы организации...

Считая в основном правильными теоретические художественно-политические и творческие позиции РАПХ, проводившиеся на основе линии партии, необходимо отметить низкий теоретический уровень членов РАПХ, слабую работу над вопросом творческого метода и недостаточную работу с попутническими кадрами, слабую работу по орабочиванию организации (работа с рабочими-художниками) и связи с рабочими массами, слабую самокритику, узость актива и отсутствие ответственности за поручаемую работу.

Только преодолев все эти недочеты и перестроив организацию на основе указаний партии и под ее руководством, РАПХ сможет действительно по-большевистски бороться за «магнитострой искусства».

Журнал «За пролетарское искусство», 1932. № 1.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 635—638.

А.А. БЛОК. ЧТО СЕЙЧАС ДЕЛАТЬ?1 (ИЗВЛЕЧЕНИЯ)

1918

1) Художнику надлежит знать, что той России, которая была, —нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет. То и другое явится, может быть, в удесятеренном ужасе, так что жить станет нестерпимо. Но того рода ужаса, который был, уже не будет. Мир вступил в новую эру. Та цивилизация, та государственность, та религия—умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они утратили бытие, и мы, присутствовавшие при их смертных и уродливых корчах, может быть, осуждены теперь присутствовать при их гниении и тлении; присутствовать, доколе хватит сил у каждого из нас. Не забудьте, что Римская империя существовала еще около пятисот лет после рождения Христа. Но она только существовала, она раздувалась, гнила, тлела — уже мертвая.

2) Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп. Для того, чтобы этот гнев не вырождался в злобу (злоба — великий соблазн), ему надлежит хранить огонь знания о величии эпохи, которой никакая низкая злоба недостойна. Одно из лучших средств к этому — не забывать о социальном неравенстве, не унижая великого содержания этих двух малых слов ни «гуманизмом», ни сантиментами, ни политической экономикой, ни публицистикой. Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное.

3) Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними...

В поисках своего пути. Россия между Европой и Азией. М.,1994. С.98—99.

ИЗ ПИСЕМ В.Г. КОРОЛЕНКО1 А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ2 ПИСЬМО ШЕСТОЕ

22 сентября 1920 г.

Вообще сердце сжимается при мысли о судьбе того слоя русского общества, который принято называть интеллигенцией. Рассмотрите ставки ваших жалований и сравните их с ценами хотя бы на хлеб. Вы увидите, какое тут смешное, вернее, трагическое несоответствие. И все-таки живут... Да, живут, но чем?— продают остатки прежнего имущества: скатерти, платочки, кофты, пальто, пиджаки, брюки. Если перевести это на образный язык, то окажется, что они проедают все, заготовленное при прежнем

буржуазном строе, который приготовил некоторые излишки. Теперь не хватает необходимого, и это растет как лавина. Вы убили буржуазную промышленность, ничего не создали взамен, и ваша коммуна является огромным паразитом, питающимся от этого трупа. Все разрушается: дома, отнятые у прежних владельцев и никем не реставрируемые, разваливаются, заборы разбираются на топливо, одним словом, идет общий развал.

Ясно, что дальше так идти не может и стране грозят неслыханные бедствия. Первой жертвой их явится интеллигенция. Потом городские рабочие. Дальше всех будут держаться хорошо устроившиеся коммунисты и Красная армия. Но уже и в этой среде среди добросовестных людей заметны признаки обнищания. Лучше всего живется при ваших порядках всякого рода грабителям. И это естественно: вы строите все на эгоизме, а сами требуете самоотвержения. Докажите же, что вооруженному человеку выгодно умереть с голоду, воздерживаясь от грабежа человека безоружного. <...> В прошлом 1919 г. ко мне приезжал корреспондент вашего правительственного Телеграфного агентства, чтобы предложить мне несколько вопросов о том, что я думаю о происходящем. Я не люблю таких интервью. Помимо того, что я писатель и мог бы сам формулировать свои мысли, — эти интервью почти всегда бывают не точны. Но опять-таки — я писатель, т.е. человек, стремящийся к тому, чтобы его мысли стали известны. А вы убили свободную печать. И я согласился отвечать корреспонденту, выразив только сомнение, чтобы мои мысли нашли место в большевистской печати. Он ответил, что за это он не ручается, но агентство разошлет это интервью руководителям советской власти. Интервью в печати не появилось. Не знаю, было ли оно прислано вам и нашли ли вы время, чтобы с ним ознакомиться. Я тогда говорил, в общем, то же, что повторяю теперь: вы умеете занимать новые места, но удержать их не умеете, и я чувствую, что вы на Украине потеряли уже почву. События это мое предчувствие оправдали: месяца через полтора вам пришлось оставить Украину под напором денкинцев. Теперь тучи над вашим господством на Украине опять сгущаются <...>

Вы победили добровольцев Деникина, победили Юденича, Колчака, поляков, вероятно, победите и Врангеля. Возможно, что вооруженное вмешательство Антанты тоже окончилось бы вашей победой: оно пробудило бы в народе дух патриотизма, который вы напрасно старались убить во имя интернационализма (забывая, что идея отечества до сих пор еще является наибольшим достижением на пути человечества к единству, которое, наверно, будет достигнуто только объединением отечеств). Одним словом, на всех фронтах вы являетесь победителями, не замечая внутреннего недуга, делающего вас бессильными перед фронтом природы <...>

Вы видите из этого, что я не жду ни вмешательства Антанты, ни победы генералов. Россия стоит в раздумье между двумя утопиями: утопией прошлого и утопией будущего, выбирая, в какую утопию ей ринуться. Внешнее вмешательство только затемнило бы опыт, а генералы, вероятно, опять предводительствуют элементами, вздыхающими о прошлом и готовыми в пользу прошлого так же злоупотреблять властью, как вы в пользу будущего. По мнению многих, положение России теперь таково, что остается надежда только на чудо. В разговоре с корреспондентом, о котором я говорил выше, я закончил призывом к вам, вожакам скороспелого коммунизма, отказаться от эксперимента и самим взять в руки здоровую реакцию, чтобы иметь возможность овладеть ею и обуздать реакцию нездоровую, свирепую и неразумную. Мне говорят, что это значило бы рассчитывать на чудо. Может быть, это и правда. Конечно, для этого понадобилось бы все напряжение честности и добросовестности для того, чтобы признать свои огромные ошибки, подавить свое самолюбие и свернуть на иную дорогу — на дорогу, которую вы называете соглашательством.

Сознаю, что в таком предположении много наивности. Но я оптимист и художник, а этот путь представляется мне единственным, дающим России достойный выход из настоящего невозможного положения. К тому же давно сказано, что всякий народ заслуживает того правительства, которое имеет. В этом смысле можно сказать, что Россия вас заслужила... Вы являетесь только настоящим выражением ее прошлого, с рабской покорностью перед самодержавием даже в то время, когда, истощив все творческие силы в крестьянской реформе и еще нескольких, за ней последовавших, оно перешло к слепой реакции и много лет подавляло органический рост страны. В это время народ был на его стороне, а Россия была обречена на гниль и разложение. Нормально, чтобы в стране были представлены все оттенки мысли, даже самые крайние, даже порой неразумные. Живая борьба препятствует гниению и претворяет даже неразумные стремления в своего рода прививку: то, что неразумно и вредно для данного времени, часто сохраняет силу для будущего....

Правительства погибают от лжи... Может быть, есть еще время вернуться к правде, и я уверен, что народ, слепо следовавший за вами по пути насилия, с радостью просыпающегося сознания пойдет по пути возвращения к свободе. Если не для вас и не для вашего правительства, то это будет благодетельно для страны и для роста в ней социалистического сознания.

Но возможно ли это для вас? Не поздно ли, если бы вы даже захотели это сделать?..

Короленко В.Г. Земли! Земли! Мысли, воспоминания, картины. М., 1991. С. 175, 176, 182—186.

П. А. СОРОКИН. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РОССИИ (ИЗВЛЕЧЕНИЯ)

1922г.

[...] Такое же полное банкротство случилось и с диктатурой пролетариата. В стране, где пролетариат составлял не больше 3—4% населения, такая диктатура, если бы она и была осуществлена, могла бы быть только тиранией пролетарского меньшинства над большинством. Фактически и этого не было. В 1917—1918 гг. мы имели власть, составленную из *intellectuels*, из лиц, никогда не работавших на заводе или на поле, вышедших из среды буржуазных классов (Ленин, Троцкий, Зиновьев, Красин, Чичерин, Луначарский, Менжинский и т.д.), но опиравшихся на стихийное движение значительной части армии, крестьян и рабочих. Став во главе движения, мастерски используя усталость от войны, недовольство от ухудшения материальных условий, желание отобрать помещичьи земли, — они были вынесены наверх этими массами. Заняв верховные командующие позиции, они допустили на подчиненные места множество выходцев из крестьян, рабочих и солдат. Наученные опытом, зная непрочность своего положения, они с первых же дней захвата власти принялись за организацию армии своих преторианцев. Создав аппарат насилия и террора в виде ЧК, тем самым они положили начало перерождению трудовых масс — во власть тирании над этими массами.

К началу 1919 г. уже произошел отлив масс от власти, начались рабочие и крестьянские восстания. Диктаторы, вместо удовлетворения массовых желаний, перешли к необузданному усмирению их посредством своих преторианцев. Начался террор. Наивны те люди, которые думают, что он был направлен только против буржуазных классов. С полной готовностью нести ответственность за свои слова, я утверждаю, что он не в меньшей, если не в большей степени пал на рабочих и крестьян. Так как большинство Советов, избранных в 1918 г. трудящимися, оказалось антибольшевистским (в отличие от 1917 г.), то эти Советы были разогнаны, избранные депутаты арестованы.

Рабочие собрания и митинги, проникнутые оппозиционными настроениями к правительству, закрывались, не допускались, а наиболее видные члены их арестовывались. То же произошло и с крестьянскими съездами.

Вслед за арестами пришла и полоса расстрелов, индивидуальных и массовых. Последние приняли форму настоящей войны с деревней. Села и поселки окружались военно-преторианскими частями. Громились, сжигались артиллерией, а вслед за «завоеванием» их наступала массовая экзекуция в форме расстрелов «зачинщиков», в форме убийства одного из каждого десятка лиц.

Я утверждаю: огромное большинство из тех сотен тысяч, которые были расстреляны властью, состояло из рабочих и крестьян.

Позже все это вылилось в форму грандиозной гражданской войны, множества фронтов, составленных восставшими массами, и необъятного количества рабочих, крестьянских и матросских восстаний, говорящих весьма ярко о характере этой мнимой «диктатуры пролетариата». С 1919 г. власть фактически перестала быть властью трудящихся масс и стала простой тиранией, состоящей из беспринципных интеллигентов, деклассированных рабочих, уголовных преступников и разнородных авантюристов....

Армия большевистских преторианцев в несколько десятков тысяч способна была властвовать и насиловать многомиллионную массу. Это делать было тем легче, что к этому времени (1919 и позднейшие годы) пролетариата в городах почти не стало: с развалом промышленности состав его сократился в 4—5 раз. Получилась «диктатура пролетариата без пролетариата». Массовые выступления его стали невозможными. Кулак многотысячной пролетарской массы перестал существовать. Оставшаяся небольшая часть не могла быть внушительной силой.

Еще бессильнее оказалась деревня. Население России, разбросанное на 1/6 части земного шара, расплывено, очень редко и потому не в состоянии организованно выступить сразу и действовать планомерно. Это затруднялось и тем, что печать была захвачена властью, все другие органы ее были закрыты. Власть же захватила почту, телеграф, телефон, пути сообщения и общения. Присоедините сюда факт умелого обезоруживания населения в 1918 г., в силу чего оно оказалось безоружным. Учтя все это, легко понять, почему крестьянские движения вспыхивали неорганизованно, без взаимной связи, почему, несмотря на их колоссальную численность, власть легко могла подавлять их. Один и тот же отряд сегодня расправлялся с одним селом, завтра перебрасывался за десятки верст, послезавтра — на новое место и таким путем мог подавлять десятки восстаний. Армия же «усмирителей» в несколько десятков тысяч легко расправлялась со многими миллионами.

Большую роль сыграла и усталость масс вместе с голодом. Истощенные, обессиленные, утомленные пятью годами войны и революции, они не имели достаточно энергии для борьбы. Террор при этих условиях вызывал легко покорность и апатию.

С другой стороны, надо отдать должное и власти. Она проявила громадную энергию в организации карательных отрядов. Питая их сытно за счет населения, предоставляя им свободу грабить и насиловать, ежечасно гипнотизируя их своей агитацией, она спаяла их в единую, крепко сплоченную группу преторианцев и связала судьбу и благополучие последних со своей собственной судьбой.

Присоедините сюда, наконец, веками воспитанную привычку русского народа повиновению палке, физическому насилию... и, полагаю, даже для западноевропейца указанный «странный» факт будет вполне понятен. У нас повторилось то же самое, что повторялось много раз в истории тиранов разных народов.

Власть, вынесенная в 1917 г. на плечах рабочих, солдат и крестьян, в течение 1,5 лет выродилась в диктатуру над рабочими и крестьянами, став из «трудоу» власти чистым деспотизмом. Сейчас ее армия преторианцев — «отряды особого назначения»

— насчитывает около 400 000. Она организована. Рядом с ней создана своя бюрократия. Печать, почта, дороги — в руках правительства. Население истощено и расплыено.

Отсюда понятно, почему оно держится, несмотря на то, что 97% населения его ненавидят глубже и сильнее, чем они ненавидели старый режим.

Вместо «диктатуры пролетариата» получилась диктатура авантюристов над народом и исчезновение самого пролетариата в силу разрушения и закрытия фабрик и заводов. [...]

Сказанное, полагаю, достаточно четко подтверждает: 1) правильность закона социального иллюзионизма в явлениях русской революции; 2) неисполнение ею ни одного из ее лозунгов, а осуществление результатов, противоположных им; 3) социальная пирамида русского общества осталась нетронутой. Она скорее удлинилась, чем сократилась. Переменились лишь жильцы разных этажей пирамиды, но за последние полтора года и здесь появилась реставрация: выкидывание сверху рабочих и подъем наверх «буржуев»; 4) равенство — правовое и экономическое — не увеличилось, а уменьшилось; 5) эксплуатация не ослабела, а усилилась; 6) объем свободы страшно сократился; 7) деспотизм власти возрос; 8) разрушено народное хозяйство, а не капитализм; 9) вместо создания более совершенной системы общества под именем коммунизма и государственного капитализма был введен архаический строй государственного рабства, характерный для древних деспотических организаций. Вместо коммунистического строя происходит реставрация частнокапиталистической системы; 10) вместо «мира» революция дала зверскую войну, опустошившую страну и обескровившую население; 11) вместо «хлеба» — голод, вымирание и людоедство; 12) вместо коммунизма полное дискредитирование коммунизма — как системы общества и хозяйства, как идеологии и как практического идеала; 13) создала стихию индивидуализма, частной собственности и класс новой деревенской и городской буржуазии, совершенно иммунитетный к идеологии коммунизма и ненавидящий ее; 14) вместо «диктатуры пролетариата» — уничтожила пролетариат России, вместо власти трудящихся преподнесла неограниченную тиранию, попирающую интересы крестьян и рабочих; 15) вместо Интернационала — клику авантюристов, расхищающих остатки золотого фонда России, беспринципных антропоидов, сеющих ненависть, вражду и новые бедствия.

Государство Российское. Власть и общество с древнейших времен до наших дней. Сборник документов. М., 1996. С. 341—345.

ИЗ ТЕЗИСОВ А. ГАЛИНА «МИР И СВОБОДНЫЙ ТРУД — НАРОДАМ»¹

18 октября 1924г.

1. При существующей государственной системе в России Россия это могущественное государство, обладающее неизбывными естественными богатствами и творческими силами народа, вот уже несколько лет находится в состоянии смертельной агонии.

Ясный дух народа предательски ослеплен. Святыни его растоптаны, богатства его разграблены. Всякий, кто не потерял еще голову и сохранил человеческую совесть, с ужасом ведет счет великим бедствиям и страданиям народа в целом.

Каждый, кто бы ни был, ясно начинает сознавать, что так больше нельзя. Каждый мельчайший факт повседневной жизни красноречивее всяких воззваний. Всех и каждого убеждает в том, что если не предпринять какие-то меры, то России, как государству, грозит окончательная смерть, а русскому народу неслыханная нищета, экономическое рабство и вырождение <...>

2. Вполне отвечая за свои слова перед судом всех честно мыслящих людей и перед

судом истории, мы категорически утверждаем, что в лице ныне господствующей в России РКП мы имеем не столько политическую партию, сколько воинствующую секту изуверов-человеконенавистников, напоминающую если не по форме своих ритуалов, то по сути своей этики и губительной деятельности средневековые секты сатанистов и дьяволо-поклонников. За всеми словами о коммунизме, о свободе, о равенстве и братстве народов таится смерть и разрушения, разрушения и смерть. Достаточно вспомнить те события, от которых все еще не высохла кровь многострадального русского народа, когда по приказу этих сектантов-комиссаров оголтелые, вооруженные с ног до головы, воодушевляемые еврейскими вырожденками банды латышей, беспощадно терроризируя беззащитное сельское население, всех, кто здоров, угоняли на братоубийственную бойню, когда при малейшем намеке на отказ всякий убивался на месте, а у осиротевшей семьи отбиралось положительно все, что попадалось на глаза, начиная с последней коровы, кончая последним пудом ржи и десятком яиц, когда за отказ от погромничества поместий и городов выжигались целые села, вырезались целые семьи. Вот тогда произошла эта так называемая «классовая борьба», эта так называемая (прославленная) и «спасительная» гражданская война...

Наконец, реквизиции церковных православных ценностей, производившиеся под предлогом спасения голодающих. Но где это спасение? Разве не вымерли (голодной смертью) целые села, разве не опустели целые волости и уезды (цветущего) Поволжья? Кто не помнит того ужаса и отчаяния, когда люди голодающих районов, всякими чекистскими бандами и заградилками (только подумать!) доведенные до крайности, в нашем двадцатом веке в христианской стране дошли до людоедства, до пожирания собственных детей, до пожирания трупов своих соседей и ближних. Только будущая история и наука оценят во всей полноте всю изуверскую деятельность этой «спасительницы народов» — РКП. Для нас теперь нет никакого сомнения, что та злая воля, которая положена в основу современного советского строя (аппарата), заинтересована в гибели не только России как одной из нынешних христианских держав (государств), но всего христианско-европейского Запада и Америки. Создав экономические и государственно-политические (правовые) теории на ложном принципе классовых противоречий... стремятся вызвать в каждом государстве, провоцируя и богатых и бедных, внутреннюю нетерпимость, разжигая эту нетерпимость до острой ненависти, до братоубийственной бойни. <...>

3. Всякий, кто более или менее добросовестно следил за ходом событий в России, кто знает хоть тысячную часть положения русского народа в целом, безусловно увидит, что только путем лжи и обмана, путем клеветы и нравственного растления народа эти секты силятся завладеть миром. <...> Всякий, кто умеет честно, по-человечески мыслить, тот из всего существующего положения в России ясно увидит, к чему на самом деле стремится эта изуверская секта.

Завладев Россией, она вместо свободы несет неслыханный деспотизм и рабство под так называемым «государственным капитализмом». Вместо законности дикий произвол Чека и Ревтрибуналов; вместо хозяйственно-культурного строительства — разгром культуры и всей хозяйственной жизни страны; вместо справедливости — неслыханное взяточничество, подкупы, клеветы, канцелярские издевательства и казнокрадство. Вместо охраны труда труд (государственных) бесправных рабов, напоминающий времена дохристианских деспотических государств библейского Египта и Вавилона. Все многомиллионное население коренной России (и Украины), равно и инородческое, за исключением евреев, брошены на произвол судьбы. Оно существует только для вышибания налогов.

Три пятых школ, существовавших в деревенской России, закрыты. Врачебной помощи почти нет, потому что все народные больницы и врачебные пункты за отсутствием

средств и медикаментов влчат свое жалкое существование. Высшие учебные заведения терроризированы и задавлены (как наиболее враждебные существующей глупости). Всякая общественная и индивидуальная инициатива раздавлена. Малейшее проявление ее рассматривается как антигосударственная крамола и жесточайшим образом карается, как преступление. Все сельское население, служащие, равно и рабочие массы раздавлены поборами, все они лишены своей религиозной совести и общественно-семейных устоев, все вынуждены влчать жалкое, полуживотное существование. Свобода мысли и совести окончательно задавлены и придушены. Всюду дикий, ничем не оправданный произвол и дикое издевательство над жизнью и трудом народа, над его духовно-историческими святынями. Вот он, коммунистический рай, недаром вся Россия во всех ее слоях, как бы просыпаясь от тяжелого сна, вспоминает минувшее время как золотой, безвозвратно ушедший век. <...>

4. Считаю, что помимо террора одним из главных и могущественнейших орудий в руках коммунистической секты являются пропаганда и агитация так называемого марксистского учения, которое, как известно, не только для непосвященных рабочих масс, не только для умов, не вполне развитых и (не)знакомых с прочими философскими и научными взглядами на мир вещей и исторических событий, но для отдельных умов, более или менее способных к мышлению, в настоящее время почти во всем мире представляют немалый соблазн во взглядах, а многие вещи и явления исторического порядка, особенно в области хозяйственно-промышленного строительства, многих искренних людей приводят к значительным заблуждениям. Принимая во внимание, что данное марксистское мировоззрение для многих даже выдающихся умов Европы, Америки и Азии является цельным и исчерпывающим, вполне отдавая себе отчет в трудности возложенной на себя задачи, тем не менее мы, русские националисты, на основании опыта всей русской революции, на основании повседневных фактов всей русской общественной и современной хозяйственной жизни, наконец, на основании данных современной науки и статистики, вполне убедившись сами перед лицом всего мира, докажем не только ложность, но крайнюю зловредность данного учения для всей западноевропейской культуры и вообще для дальнейшего человеческого прогресса.

5. Поэтому, для того чтобы раз навсегда покончить с так называемой РКП, сектой изуверов-человеконенавистников, и с ее международным органом, III Интернационалом, необходимо:

1) на основании анализа русской действительности, опираясь на общеизвестные, для всех очевидные факты хозяйственного и общеполитического порядка, путем повседневных систематических разоблачений (речи, беседы, воззвания и прокламации) дискредитировать в глазах рабочих масс не только России, но и всего мира деятельность современного советского правительства, но и III Интернационала;

2) пользуясь всеми данными русской ком. революции и ее последствиями, необходимо, показав ее несостоятельность, выдвинуть новые принципы государственности, общественности, личных прав человека. В противовес ком. ереси мы должны рассматривать историю не как борьбу классов, а как постоянное самоусовершенствование в борьбе с природой за культурные блага. Отсюда в противовес маркс. теориям рассматривать и государство не как «организованную эксплуатацию» одного класса другим, а как широкую организацию для совместной, более успешной борьбы с естественными препятствиями за общее благо и независимость;

3) признавая лишь человека как правовую вполне самостоятельную единицу человеческого общества, мы должны признать в противовес марксизму и неотъемлемые права... личности на продукты труда, иначе говоря, признать право собственности как единственную гарантию роста культурных и экономических благ

государства... что существенной причиной всего краха современной России есть так называемый «государственный капитализм», он же является основной причиной и злостной эксплуатации всего населения и казнокрадства.

Вот отчего Россия, сельскохозяйственная страна, все время существования советской ком. власти терпит голод и всякие бесконечные кризисы. Разве не абсурд, что в 1921 г. в России привезли для всех комиссаров и комиссарш на 9 почти миллионов рублей золотом молока?

4) ввиду этого недовольство существующей властью растет с каждым днем все больше и больше. Не только среди населения городов и деревень так называемых беспартийных, но и среди рабочих и армии. Необходимо, чтобы наша борьба с этой грабительской сектой была успешной. Все лучшие силы России перенести на пропаганду государственно-национальных идей (с тем чтобы вовремя и заблаговременно недовольству масс дать в противовес большевизму ясные формы и лозунги национально-правового государства и взамен жидовского III Интернационала выдвинуть идею Лиги Наций как единственной международной организации, которая предупредит правовые международные столкновения между государствами);

5) для того, чтобы окончательно свергнуть власть изуверов, подкупивших себе всецветных пройдох и авантюристов, наряду с пропагандой национальных идей и прав человека необходимо, учитывая силы противника в каждом городе, в каждом промышленном месте коренной России и Украины, путем тщательного отбора и величайшей осмотрительности вербовать во всех семьях и кругах русского об-ва всех крепких и стойких людей, нежно любящих свою родину. Необходимо объединить все разрозненные силы в одну крепкую целую партию, чтобы эта активная сила могла не только вести дальнейшую работу и противостоять не за страх, а за совесть враждебной нам силе, но сумела бы в нужный момент руководить стихийными взрывами восстания масс, направляя их к единой цели — к великому возрождению Великой России;

б) не предрешая заранее, какой общественный строй должен быть в государстве Российском, а выдвигая со своей стороны идею великого земского собора, мы все же должны зорко смотреть, чтобы тайные враждебные силы раз навсегда потеряли охоту грабежа и бесчинства народа в целом и не помешали бы в дальнейшем развернуть в России свои еще непочатые силы на путь духовного и экономического творчества.

Тщательно взвесив современное положение России, единство настроения русского народа, мы твердо верим, что близок конец страданиям и радостно будет освобождение.

Наш современник, 1992. № 1. С. 168—171.

ИЗ ДНЕВНИКА Ю.В. ГОТЬЕ «МОИ ЗАМЕТКИ» 1917—1918 ГГ.

8—16 июля 1917 г.

... Вынуты душа и сердце, разбиты все идеалы. Будущего России нет; мы без настоящего и без будущего. Жить остается только для того, чтобы кормить и хранить семью — больше нет ничего. Окончательное падение России как великой и единой державы вследствие причин не внешних, а внутренних, не прямо от врагов, а от своих собственных недостатков и пороков и от полной атрофии чувства отечества, родины, общей солидарности— эпизод, имеющий мало аналогий во всемирной истории. Переживая его, к величайшему горю, стыду и унижению, я, образованный человек, имевший несчастье избрать своей ученой специальностью историю родной страны, чувствую себя обязанным записывать свои впечатления и создать этим очень несовершенный, очень субъективный, но все же исторический источник, который, может быть, кому-нибудь пригодится в будущем. Я делаю это вопреки всем своим

прежним мыслям на этот счет; я именно не хотел писать ни записок, ни заметок, ни дневника, ибо всегда думал, что этой дряни достаточно писано и без меня.

21 июля. <...> Все время неотвязная мысль: почему сметен событиями цвет русской деловой интеллигенции, например, земские деятели, дельцы земского и городского союзов, из которых, конечно, вышли бы наилучшие деятели на первое время русской свободы? Я думаю, что это следствие Разинского или Пугачевского характера, который принимает всякое русское политическое движение. Разрушительные лозунги, которыми фанатики и провокаторы полвека поднимали народ против преступного и глупого правительства, не могли дать иных результатов, когда сто миллионов взбешенных собак, сидевших на цепи, были спущены. Все люди, культурно более высокие, чем народная темнота, и сбитые совершенно с толку полуинтеллигенты, независимо, есть у них денга или же они такие же трудовые бедняки, как 99% русского народа, были объявлены врагами народа — буржуями; к ним такое же отношение, как прежде к барам. В отдельных случаях это доходило весной до выгонки врачей, земских служащих, т.е. пресловутого третьего элемента (это было в Приволжье, где дух Разина и поныне витает)...

1/14 июня 1918. <...> Последнее время я часто думаю о том, почему я не сделался революционером, когда в дни моей юности, так же как и теперь, вся Россия делилась на два лагеря — власть имущих и власть оспаривающих. Я никогда не оставался равнодушным к этой «борьбе роковой» и никогда не отождествлял себя с первыми, потому что я был не привилегированным, не дворянином, не членом правящего класса и был всегда слишком независимым, чтобы искать себе благ в этой области; но я всегда всеми силами ненавидел слепых кротов, которые грызли корни своей страны, отвратительных свиней, которые сидели под дубом и губили свою родину. Я никогда не мог чувствовать себя близким русским революционером, потому что мне всегда претила их беспринципная распущенность, дикость, грубость, чисто пугачевская жестокость, соединенная с непроходимой глупостью и тупостью. <...>

27 сентября/10 октября <...> Сегодня я начал лекции на курсах; аудитория в 25 — 30 человек; на 2-м часе больше; преимущественно старые слушательницы; внимательное отношение — у них еще есть наивная вера в то, что в России можно учиться.

28 сентября/11 октября. Новый декрет о высшей школе: 1. Все учебные занятия должны начинаться с 5-ти дня, чтобы дать возможность заниматься трудящимся; как это совместить с занятиями лабораторными и клиническими, это поистине непостижимо; объясняется все только чистой демагогией, и только. Реагируют на декреты одни смехом, другие безнадежным равнодушием. На западе новые успехи; ответ Вильсона требует увода германских войск с занятых территорий, прежде чем говорить о мире.

Вопросы истории. 1991. № 6. С. 155, 158; №11. С. 161; №12. С. 148, 157.

ПОЛОЖЕНИЕ О ГЛАВНОМ УПРАВЛЕНИИ ПО ДЕЛАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИЗДАТЕЛЬСТВА (ГЛАВЛИТ)

6 июня 1922 г.

1. В целях объединения всех видов цензуры печатных произведений учреждается Главное Управление по делам литературы и издательства при Народном Комиссариате Просвещения и его местные органы — при губернских отделах народного образования.

2. На Главное Управление по делам литературы и издательства и его местные органы возлагается:

а) предварительный просмотр всех предназначенных к опубликованию или распространению произведений, как рукописных, так и печатных, изданий периодических и непериодических, снимков, рисунков, карт и т.п.;

б) выдача разрешений на право издания отдельных произведений, а равно органов печати периодических и непериодических;

в) составление списков произведений печати, запрещенных к продаже и распространению;

г) издание правил, распоряжений и инструкций по делам печати, обязательных для всех органов печати, издательств, типографий, библиотек и книжных магазинов.

3. Главное Управление по делам литературы и издательства и его органы воспрещают издание и распространение произведений:

а) содержащих агитацию против советской власти,

в) разглашающих военные тайны Республики,

г) возбуждающих общественное мнение путем сообщения ложных сведений,

д) носящих порнографический характер.

4. Издания Коммунистического Интернационала, Центрального Комитета Российской Коммунистической Партии и вся вообще партийная коммунистическая печать, а равно издания Государственного Издательства и Главного Политико-Просветительного Комитета, Известия Всероссийского Исполнительного Комитета и научные труды Академии Наук освобождаются от цензуры. В отношении этих изданий на Главное Управление по делам литературы и издательства и его органы возлагается принятие мер к полному обеспечению интересов военной цензуры. Специальные ведомственные издания освобождаются от цензуры лишь по соглашению между Главным Управлением по делам литературы и издательства и соответствующим Народным Комиссариатом.

5. На всех произведениях печати, издаваемых в Республике, за исключением перечисленных в ст. 4-ой, должна быть виза Главного Управления по делам литературы и издательства или его местных органов.

6. Во главе Главного Управления по делам литературы и издательства стоит заведывающий, назначаемый Коллегией Народного Комиссариата Просвещения, и два помощника, назначаемые этой же Коллегией по соглашению с Революционным Военным Советом Республики и Государственным Политическим Управлением и находящиеся в подчинении как заведывающему, так и соответствующему органу по принадлежности.

История советской политической цензуры....С. 35—36.

ПИСЬМО ПОЛИТКОНТРОЛЯ ОГПУ В ГЛАВЛИТ О ПОРЯДКЕ ЦЕНЗУРИРОВАНИЯ СКУЛЬПТУРНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В.И. ЛЕНИНА

ОТДЕЛ ПОЛИТКОНТРОЛЯ

Завед. Главлитом — т. Лебедеву-Полянскому

Копия: Зам. Зав. Госиздатом т. Конару

19 сентября 1924 г.

В целях приведения в систему как цензурирования, так и контроля за выпуском в свет нецензурированных скульптурных произведений, ОГПУ считало бы нужным установить следующий порядок:

1) Бюсты В.И. Ленина могут быть изготовлены Г.И.З. только с разрешения Комиссии ЦИК СССР с последующей (учетной) визой ОПК ОГПУ.

ПРИМЕЧАНИЕ: При регистрации в ОПК представляется копия разрешения Комиссии ЦИК СССР и образец бюста в готовом виде.

2) На бюстах В.И. Ленина ставится № разрешения Комиссии ЦИК СССР по форме «Р.К.-Л. №....»

3) Бюсты вождей революции (кроме В.И. Ленина) и др. скульптурные произведения изготавливаются ГИЗ с разрешения Главной Редакции. На произведениях ставится № Главной Редакции по форме «Р.Р.Г.№...»

Для регистрации в ОПК ОГПУ представляется разрешение Гл. Редакции с обязательным экземпляром.

4) Скульптурные произведения В.И. Ленина могут быть изготавливаемы частными мастерскими только при наличии у них разрешения Комиссии ЦИК СССР, согласия Госиздата и предварительной регистрации в ОПК ОГПУ.

На произведении ставится № Комиссии ЦИК СССР по вышеуказанной форме. При регистрации в ОПК доставляется разрешение Комиссии, согласие Госиздата и образец произведения в готовом виде.

5) Все другие скульптурные произведения могут изготавливаться частными мастерскими только при получении предварительного разрешения ОПК ОГПУ, на которых ставится № его квитанции, выдаваемой взамен получения им обязательного экземпляра.

Примечание: а) В случаях, сомнительных с цензурной стороны, ОПК запрашивает заключение Главлита.

б) В случаях, когда тираж произведения превышает 100 экз. (бюсты вождей), ОПК запрашивает согласие Госиздата.

ОГПУ просит сообщить Ваше мнение о сем и внести предполагаемые Ваши изменения.

Подл. Подп. ВРИД ЗАМПРЕД ОГПУ Дерibas

Верно: НАЧПОЛИТКОНТРОЛЯ ОГПУ Сурта

История советской политической цензуры...С.441.

ЗАПИСКА Л.Д. ТРОЦКОГО В ПОЛИТБЮРО ЦК ВКП(Б)

30 июня 1922 г.

В ПОЛИТБЮРО

О молодых писателях, художниках и пр.

Мы несомненно рискуем растерять молодых поэтов, художников и пр., тяготеющих к нам. Никакого или почти никакого внимания к ним нет, вернее сказать, внимание к отдельным лицам проявляется случайно отдельными советскими работниками или чисто кустарным путем. В материальном смысле мы даже наиболее даровитых и революционных толкаем к буржуазным или враждебным нам издательствам, где эти молодые вынуждены равняться по фронту, т.е. скрывать свои симпатии к нам.

Необходимо поставить своей задачей внимательное, вполне индивидуализированное отношение к представителям молодого советского искусства. В этих целях необходимо:

1. Вести серьезный и внимательный учет поэтам, писателям, художникам и пр. Учет этот сосредоточить при Главном цензурном Управлении в Москве и Петрограде. Каждый поэт должен иметь свое досье, где собраны биографические сведения о нем, его нынешние связи, литературные, политические и др. Данные должны быть таковы, чтобы:

а) они могли ориентировать цензуру при пропуске надлежащих произведений,

б) они могли помочь ориентировке партийных литературных критиков в направлении соответственных поэтов, и

в) чтобы на основании этих данных можно было принимать те или другие меры материальной поддержки молодых писателей и пр.

2. Уже сейчас выделить небольшой список несомненно даровитых и несомненно сочувствующих нам писателей, которые борьбой за заработок толкаются в сторону буржуазии и могут завтра оказаться во враждебном или полувраждебном нам лагере,

подобно Пильняку¹ (как мне сообщил т. Ионов)². Составление списка таких писателей и художников поручит в Москве тт. Мещерякову³, Воронскому⁴ и Лебедеву-Полянскому⁵ за тремя подписями, в Петербурге тт. Ионову, Быстрыанскому (И может т. Зиновьев назовет кого-либо).

3. Дать редакциям важнейших партийных изданий (газет, журналов) указание в том смысле, чтобы отзывы об этих молодых писателях писались более утилитарно, т.е. с целью добиться определенного воздействия и влияния на данного молодого литератора. С этой целью критик должен предварительно ознакомиться со всеми данными о писателе, дабы яснее представить себе линию его развития. Очень важно также установить (через посредство редакций или другими путями) личные связи между отдельными партийными товарищами, интересующимися вопросами литературы и этими молодыми поэтами и пр.

4. Цензура наша также должна иметь указанный выше педагогический уклон. Можно и должно проявлять строгость по отношению к изданиям со вполне оформившимися буржуазными художественными тенденциями литераторов. Необходимо проявлять беспощадность по отношению к таким художественно-литературным группировкам, которые являются фактическими центрами сосредоточения меньшевистско-эсеровских элементов. Необходимо в то же время внимательное, осторожное и мягкое отношение к таким произведениям и авторам, которые, хотя и несут в себе бездну всяких предрассудков, но явно развиваются в революционном направлении.

Поскольку дело идет о произведениях третьей категории, запретить их печатание надлежит лишь в самом крайнем случае. Предварительно же нужно попытаться свести автора с товарищем, который действительно компетентно и убедительно сможет разъяснить ему реакционные элементы произведения с тем, что если автор не убедится, то его произведение печатается (если нет действительно серьезных доводов против напечатания), но в то же время появляется под педагогическим углом зрения написанная практическая статья.

5. Вопрос о форме поддержки молодых поэтов подлежит особому рассмотрению. Лучше всего, разумеется, если бы эта поддержка выражалась в форме гонорара (индивидуализированного), но для этого нужно, чтобы молодым авторам было где печататься. «Красная Новь»⁶ ввиду ее чисто партийного характера — недостаточное для них поле деятельности. Может быть придется создать непартийный чисто художественный журнал под общим твердым руководством, но с достаточным простором для индивидуальных «уклонений».

6. Во всяком случае на это придется, очевидно, ассигновать некоторую сумму денег.

7. Те же меры нужно перенести и на молодых художников. Но здесь нужно особо обсудить вопрос о том, при каком учреждении завести указанное выше досье и на кого персонально возложить работу.

Л. ТРОЦКИЙ.

Вестник архива Президента РФ 1995, №5. С. 131—132.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА К. С. МАЛЕВИЧА ЗАВЕДУЮЩЕМУ ГЛАВИСКУССТВОМ НАРКОМПРОСА РСФСР А. СВИДЕРСКОМУ О ЛИКВИДАЦИИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ИЗОИСКУССТВА В ГИИИ

20 апреля 1929г.

.. До революции вся моя жизнь с малых лет протекала в упорном труде в области искусства. Отец мой не был состоятельным человеком, чтобы помочь мне в получении

художественного образования, и поэтому с юношеских лет я пробивал себе дорогу сам, надеясь в будущем добиться своей цели.

Работа моя проходила в области изучения живописи, как в ее практических формах, так и в ее анализах.

Таким образом, я за многие годы упорной работы стал на ноги и имя мое сейчас известно во всем мире в области искусства, как в области живописи станковой, так и в области исследования вопросов живописного творчества, не исключая и архитектурного мира, о чем могут свидетельствовать многие западные журналы, в которых помещены мои работы и статьи.

Мои исследования вызвали живой интерес среди немцев, занимающихся тоже исследованием нового искусства и современного, в силу чего и была ими издана первая книжка моих исследований.

Октябрьская революция застала меня заведующим Художественным отделом в Московском Совете. В первые дни победы Октябрьской революции я был избран членом коллегии по охране Государственных имуществ в Кремле. После был избран членом коллегии ИЗО Наркомпроса, был заведующим художественного отдела ИЗО, нес всевозможную организационную работу в трудных тогда условиях. Был избран профессором Московского ВХУТЕМАС, а также и в Академию художеств.

Был командирован тов. Покровским в г. Витебск для организации художественно-промышленных мастерских. В г. Витебске я проделал большую работу над оформлением клубов, разного рода постановок, вел общественную работу в смысле чтения лекций и художественного оформления.

В 1922 году я вернулся в Ленинград и начал работать в Пролеткульте, где читал курс лекций по ИЗО вопросам и в 23 году был назначен Главнаукою заведующим Музеем живописной культуры, в котором производилась большая работа над исследованием всех достижений новейших искусств на предмет изыскания новых форм для нового быта и художественной промышленности.

Моя экспериментальная работа в вопросах применения супрематических форм в области фарфорового производства дала большие достижения в обновлении фарфоровой росписи. Первое применение этой росписи было сделано моими сотрудниками на Ленинградском фарфоровом заводе и дало благоприятные результаты. После этого фарзаводом было изготовлено большое количество посуды с супрематической росписью как для местной промышленности, так и для экспорта. Вам известно, что супрематические сервизы всюду демонстрировались на Западе на советских выставках, где имели успех, ибо французское и итальянское министерства промышленности выдали моим сотрудникам дипломы и право на приобретение серебряной медали.

... В Институте художественной культуры была одна задача и цель — нахождение новейших форм по линии архитектурной, текстильной, обоев, мебели, оцветок, графики. Вопросы о чистом изобретении не ставились...

К. Малевич

Ленинград

ул. Союза Связи, д. 2, кв. 5

Наука в России. 1997. № 3. С. 129—130.

ИЗ СТАТЬИ М. П. ВИКТУРИНА «СЕКРЕТЫ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»

Самое известное супрематическое полотно К. С. Малевича (1878— 1935)— «Черный квадрат» создано в 1914—15гг. ...Это произведение приобрело магическое значение : оно окутано загадками до сих пор...

.. картина начала очень быстро разрушаться ...даже при обычном визуальном осмотре в глаза бросается сетка трещин (кракелюр) на красочном слое. Это явное свидетельство старения картины...

При поверхностном ознакомлении с красочным слоем не отмечается каких-либо особенностей. Черная краска перекрывает центральное поле квадрата, белила образуют белый пояс вокруг черной плоскости. Однако настораживают кракелюры [трещины]: одни — грубые и глубокие, разрывающие до грунта красочный слой, другие — едва заметные. Причем в расположении первых просматривается определенная закономерность. Наиболее интенсивный разрыв зафиксирован в центре —до границы касания черного поля с белым трещины не доходят. Неожиданно обрываясь, они как бы конструируют геометрические плоскости, которые запечатлены на негативной схеме картины...

Обращает на себя внимание и цветовое звучание грубых кракелюр. Ниточки трещин окрашены в голубой, красный, синий, желтый, зеленый, розовый, фиолетовый цвета.

...Обратимся к белому фону, окаймляющему черное поле. Он прописывался после проработки квадрата. В местах утрат белил и под тонким их слоем между мазками также видны различные по цвету краски. Следовательно, первоначальный красочный слой перекрывал всю поверхность холста. Увидеть его помогла рентгенограмма — она зафиксировала скрытую от глаз под верхним красочным слоем композицию. На этом снимке формы плоскостей, ее составляющие, адекватны геометрических фигурам, очертания которых просматриваются на упомянутой выше схеме. Все они окрашены в разные локальные цвета, через тонкий слой черной краски видны рельефы нижележащих корпусных мазков (корпусная живопись — письмо плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем краски)...

При интенсивном освещении картины по нижнему краю черного квадрата, а также в левом верхнем углу выявлены участки, отмечающиеся коричневым оттенком и более интенсивным лаковым блеском...

Вполне возможно, что описанные пятна есть не что иное, как авторские правки в местах нарушения верхнего слоя краски...

Под свинцовыми белилами [если рассматривать картину с помощью бинокулярного микроскопа] в правом верхнем углу картины просматриваются слабые следы темных букв. Скорее всего это авторская подпись, лежащая на нижней композиции.

Так что же все-таки находится под «черным квадратом»? Со всей определенностью можно утверждать: это законченная композиция, покрытая лаком. Доказательством служат и высокая фактура нижнего красочного слоя по всему полю холста, и цветовое заполнение его плоскости, и лаковый блеск краски в кракелюрах.

.. можно ответить и на вопрос, в чем причина быстрого старения картины ? Разрушение происходит не столько от нарушения технологии живописи, сколько от плохой связки тонкого слоя черной краски с довольно корпусным нижележащим красочным слоем.

На белом поле хорошо видна процарапанная тупым концом кисти по еще сырому красочному тексту «галочка», а в центральной части картины — тонкая линия, напоминающая цифру «3». Может быть это случайность? Однако при детальном изучении произведений Малевича мы обнаружили аналогичные «галочки», часто в сочетании с другими элементами —буквами, цифрами и т. п.

.. Какую смысловую нагрузку несут эти знаки ... пока сказать трудно...

Наука в России. 1997. № 3.С. 72—79

ПОСЛАНИЕ ПАТРИАРХА ТИХОНА СОВЕТУ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ

26 октября 1918г.

«Все взявшие меч мечом погибнут» (Матф. 26, 52). Это пророчество Спасителя обращаем Мы к вам, нынешним вершителям судеб нашего отечества, называющим себя «народными комиссарами». Целый год держите вы в руках своих государственную власть и уже собираетесь праздновать годовщину Октябрьской революции, но реками пролитая кровь братьев наших, безжалостно убитых по вашему призыву, вопиет к небу и вынуждает Нас сказать вам горькое слово правды.

Захватывая власть и призывая народ довериться вам, какие обещания давали вы ему и как исполнили эти обещания?

Поистине вы дали ему камень вместо хлеба и змею вместо рыбы (Мф. 7, 9, 10). [...]

Никто не чувствует себя в безопасности, все живут под постоянным страхом обыска, грабежа, выселения, ареста, расстрела. Хватают сотнями беззащитных, гноят целыми месяцами в тюрьмах, казнят смертью часто без всякого следствия и суда, даже без упрощенного, вами введенного суда. Казнят не только тех, которые пред вами в чем-либо провинились, но и тех, которые даже перед вами заведомо ни в чем не виновны, а взяты лишь в качестве «заложников», этих несчастных убивают в отместку за преступления, совершенные лицами, не только им не единомысленными, а часто вашими же сторонниками или близкими вам по убеждению. Казнят епископов, священников, монахов и монахинь, ни в чем не повинных, а просто по огульному обвинению в какой-то расплывчатой и неопределенной «контрреволюционности». Бесчеловечная казнь отягчается для православных лишением последнего предсмертного утешения — напутствия Св. Тайнами, а тела убитых не выдаются родственникам для христианского погребения. [...]

По вашему наущению разграблены или отняты земли, усадьбы, заводы, фабрики, дома, скот, грабят деньги, вещи, мебель, одежду. Сначала под именем «буржуев» грабили людей состоятельных, потом под именем «кулаков» стали грабить и более зажиточных и трудолюбивых крестьян, умножая таким образом нищих, хотя вы не можете не сознавать, что с разорением великого множества отдельных граждан уничтожаете народное богатство и разоряете саму страну. [...]

Вы обещали свободу. [...]

Великое благо — свобода, если она правильно понимается, как свобода от зла, не стесняющая других, не переходящая в произвол и своеволие. Но такой-то свободы вы и не дали: во всяческом потворстве низменным страстям толпы, в безнаказанности убийств и грабежей заключается дарованная вами свобода. Все проявления как истинной гражданской, так и высшей духовной свободы человечества подавлены вами беспощадно. Это ли свобода, когда никто без особого разрешения не может провезти себе пропитание, нанять квартиру, переехать из города в город? Это ли свобода, когда семьи, а иногда население целых домов выселяются и имущество выкидывается на улицу, и когда граждане искусственно разделены на разряды, из которых некоторые отданы на голод и на разграбление? Это ли свобода, когда никто не может высказать открыто свое мнение без опасения попасть под обвинение в контрреволюции? Где свобода слова и печати, где свобода церковной проповеди? Уже заплатили своею кровью мученичества многие смелые церковные проповедники, голос общественного и государственного обсуждения и обличения заглушен, печать, кроме узкобольшевистской, задушена совершенно.

Особенно больно и жестоко нарушение свободы в делах веры. Не проходит дня, чтобы в органах вашей печати не помещались самые чудовищные клеветы на Церковь Христову и ее служителей, злобные богохульства и кощунства. Вы глумитесь над служителями алтаря, заставляете епископа рыть окопы (епископ Тобольский Гермоген) и посылаете священников на грязные работы. Вы наложили свою руку на церковное

достояние, собранное поколениями верующих людей, и не задумались нарушить их последнюю волю. Вы закрыли ряд монастырей и домовых церквей без всякого к тому повода и причины. Вы заградили доступ в Московский Кремль — это священное достояние верующего народа.

«И что еще скажу. Не достанет мне времени» (Евр. 11, 32), чтобы изобразить все те беды, какие постигли родину нашу. Не буду говорить о распаде некогда великой и могучей России, о полном расстройстве путей сообщения, о небывалой продовольственной разрухе, о голоде и холоде, которые грозят смертью в городах, об отсутствии нужного для хозяйства в деревнях. Все это у всех на глазах. Да, мы переживаем ужасное время вашего владычества и долго оно не изгладится из души народной, омрачив в ней образ Божий и запечатлев в ней образ Зверя.

Не наше дело судить о земной власти, всякая власть, от Бога допущенная, привлекла бы на себя Наше благословение, если бы она воистину явилась Божиим слугой, на благо подчиненным, и была «страшна не для добрых дел, а для злых» (Рим. 13, 34). Ныне же к вам, употребляющим власть на преследование ближних и истребление невинных, простираем Мы Наше слово увещания: отпразднуйте годовщину своего пребывания у власти освобождением заключенных, прекращением кровопролития, насилия, разорения, стеснения веры, обратитесь не к разрушению, а к устроению порядка и законности, дайте народу желанный и заслуженный им отдых от междоусобной брани. А иначе «взыщется от вас всякая кровь праведная, вами проливаемая» (Лук. 11, 51), «и от меча погибнете сами вы, взявшие меч» (Мф. 26, 52).

Тихон, Патриарх Московский и всея России

Государство Российское. Власть и общество С. 309—311.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПЛЕНУМА ЦК РКП (Б) ПО ВОПРОСУ О НАРУШЕНИИ ПУНКТА 13 И О ПОСТАНОВКЕ АНТИРЕЛИГИОЗНОЙ ПРОПАГАНДЫ

9 августа 1921

1. Не принимать в партию, даже в кандидаты, тех, кто выполняет какие-либо обязанности священнослужителей любого из культов, как бы незначительны ни были эти обязанности. Перед членами партии, исполняющими такие обязанности в настоящее время, поставить ультимативное требование прекратить связь с церковью какого бы то ни было вероисповедания и исключить их из партии, если они этой связи не прекращают.
2. Не принимать в партию интеллигентных выходцев из буржуазной среды, если они не выразят полного согласия с п. 13 программы. Считать по отношению ко всем развитым, сознательным интеллигентным членам партии этот пункт не только обязательным, но и требовать активного его проведения в жизнь, т.е. участия в культурно-просветительной деятельности, направленной против религии.
3. Если экономические, семейно-бытовые условия вступающих в партию новых членов или состоящих в настоящее время в партии ставят их в тесную зависимость от окружающих, не порвавших с церковью (напр., крестьяне и часть рабочих), и если из-за этой зависимости эти члены партии в отдельных случаях колеблются и допускают вынужденную необходимость выполнения тех или иных церковных обрядов (напр., венчание) только потому, что трудно или невозможно в деревне иначе вступить в брак, участие вместе с окружающими в церковных похоронах (членов семьи), то организация может принимать их в кандидаты и проводить их в члены партии после соответствующего с их стороны заявления.
4. Члены партии, занимающие ответственные посты, ведущие активную советскую или

партийную работу, за нарушение партийной программы в области религиозной, за связь с тем или иным религиозным культом исключаются из партии. В кандидаты переводятся лишь в исключительных случаях, принимая во внимание недостаточное развитие, отсталость среды, в которой приходится существовать и работать члену партии, а также и самую степень ответственности занимаемого им поста.

5. Допускать в отдельных случаях, в виде исключения, участие в партии верующих, если они своей революционной борьбой или работой в пользу революции, защитой ее в опаснейшие моменты доказывали свою преданность коммунизму; по отношению к ним вести особую работу их перевоспитания и выработки стройного, научного марксистского мировоззрения, которое одно только может вытравить религиозность.

6. Обо всех случаях дисциплинарного воздействия партии, перевода в кандидаты или исключения их из партии доводить до сведения окружающих, публикуя решения в органах местной печати, ставя эти вопросы на открытых заседаниях ячейки с привлечением, окружающих рабочих и крестьян и принципиальными разъяснениями нашего взгляда на религию и церковь.

7. По вопросу об антирелигиозной агитации дать директивы всем партийным организациям и всем органам печати не выпячивать этого вопроса на первое место, согласовать политику в данном вопросе со всей нашей экономической политикой, сущность которой заключается в восстановлении действительного соглашения между пролетариатом и мелкобуржуазными массами крестьянства, еще и до сих пор проникнутыми религиозными предрассудками. Антирелигиозную пропаганду устраивать не иначе, как после тщательной подготовки докладчика и ознакомления его с вопросом. Наряду с антирелигиозными диспутами, отнюдь не выдвигаемыми в настоящее время на первый план, должна идти серьезная научная культурно-просветительная работа, подводящая естественнонаучный фундамент под историческое освещение вопроса о религии. Задача всей этой работы в совокупности должна заключаться в том, чтобы на место религиозного миропонимания поставить стройную коммунистическую научную систему, обнимающую и объясняющую вопросы, ответы на которые до сих пор крестьянская рабочая масса искала в религии. Особенно необходимо связывать такие выступления с вопросом переустройства всего быта и техники экономических условий хозяйства, электрификации, ведения лучшей системы севооборота, улучшения почвы и другими мероприятиями, облегчающими тяжелый труд рабочего и крестьянина.

8. Агитотделу ЦК и Главполитпросвету разработать ряд научно-популярных брошюр, по возможности отвечающих на все указанные в пункте 7 вопросы, пересмотреть вышедшие из печати брошюры и книги антирелигиозного характера, определить, какие из них необходимо переиздать, наметить новые темы и заказать написать новые брошюры, точно так же обратить внимание на правильную постановку газеты «Церковь и революция».

9. Редакциям партийных органов, в особенности массовых, необходимо с этим видоизменить свою антирелигиозную пропаганду, сделать ее значительно серьезнее, углубить ее. Время от времени более солидным органам, где имеются хорошие литературные силы, подготовленные в этом вопросе, давать популярно-научные фельетоны, каковые помогли бы менее развитым рабочим и крестьянам выработать новое отношение к вопросам религии и морали.

10. Как в антирелигиозных диспутах, так и в печати тщательно избегать узкого направления агитации, направленной иногда против представителей одного какого-нибудь культа: наоборот, систематически подчеркивать, что РКП борется не с какими-нибудь отдельными религиозными группами, а со всяким религиозным

мировоззрением вообще. Тщательно избегать всего, что давало бы повод какой-нибудь отдельной национальности думать, а нашим врагам говорить, что мы преследуем людей за их веру.

11. Внимательно изучить все изменения, какие происходят в широких крестьянских и рабочих массах, в их отношении к религии, изучить в каждой отдельной местности преобладающий классовый состав отдельных сектантских групп, изучить их идеологию; знакомиться с содержанием религиозной проповеди, которая ведется различными религиозными группами среди крестьянских и рабочих масс. По отношению к тем религиозным группам и сектам, которые в своих социально-политических и социально-хозяйственных планах являются прогрессивными и несут в себе зачатки коммунистического взгляда, быть особенно внимательным и в критике их стремиться толкать их мысль дальше, доказывая половинчатость, необдуманность их построения, связывая и объясняя эту половинчатость, главным образом, отсталостью нашего хозяйства, недостаточным развитием коммунистического быта, отсталостью и слабостью нашей техники.

КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 2. М., 1970. С. 112—113.

ЗАПИСКА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ РЕВВОЕНСОВЕТА РСФСР Л. ТРОЦКОГО СЕКРЕТАРЮ ЦК В. МОЛОТОВУ С ПРИЛОЖЕНИЕМ ИНСТРУКЦИИ ДЛЯ ПЕЧАТИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ АНТИРЕЛИГИОЗНОЙ ГАЗЕТНОЙ КАМПАНИИ

вх. ЦК 1947/с24. Ш. 22.

Служебная записка
Председателя Революционного
Военного Совета Республики
24 марта 1922 года.
Товарищу Молотову.

Прошу разослать для печати, прежде всего московской, а затем провинциальной прилагаемую при сем инструкцию. Это в высшей степени важно. Копию инструкции прошу послать также и Сапронову.

Л.. Троцкий

Секретно № 1947/с 24/Ш—22

Газетная кампания по поводу изъятия ценностей ведется неправильно. Она направлена против духовенства вообще. Печатаются веселые сатирические стишки против попов вообще. Эта сатира бьет по низшему духовенству и сплачивает духовенство в одно целое. Политическая задача данного момента совсем не та, а прямо противоположная. Нужно расколоть попов или вернее углубить и заострить существующий раскол. И в Питере, и в Москве, и в провинции есть много попов, которые согласны на изъятие ценностей, но боятся верхов. Недовольство верхами, которое ставит низы духовенства в трудное положение в этом вопросе, очень велико.

Мы должны в агитации исходить из этого основного сейчас факта. Мы считаемся сейчас с попами не как с жрецами какой-то религии, а как с группой граждан, которым государство доверило на известных условиях ценности. В этой группе граждан раскол. Одна ее часть независимо от своих религиозных предрассудков, нас сейчас не интересующих, признает необходимость передать ценности для спасения голодающих,

другая часть — князья церкви, жадные, хищные, развращенные, противонародные, — всемерно борется против этого, терроризируя низы. Задача агитации — поддержать сейчас эти низы против верхов, дать им понять и почувствовать, что государство не позволит верхам терроризировать их, поскольку они стремятся обеспечить исполнение декретов рабоче-крестьянской власти.

Еще раз: политическая задача состоит в том, чтобы изолировать верхи церкви, скомпрометировать их на конкретнейшем вопросе помощи голодающим и затем показать им суровую руку рабочего государства, поскольку эти верхи осмеливаются восставать против него.

Источник.1995. №3. С. 115.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПОЛИТБЮРО ЦК РКП(Б) «О МОСКОВСКОМ ПРОЦЕССЕ В СВЯЗИ С ИЗЪЯТИЕМ ЦЕННОСТЕЙ»

4 мая 1922г.

Строго секретно
№П5/6

Выписка из протокола № 5 заседания Политбюро ЦК от 4. V. 1922 г.

б. — О московском процессе в связи с изъятием ценностей.

(т. т. Троцкий, Каменев, Бек).

а) Дать директиву Московскому трибуналу:

1) немедленно привлечь Тихона к суду, 2) применить к попам высшую меру наказания.

б) Ввиду недостаточного освещения в печати московского процесса, поручить т. Троцкому от имени Политбюро сегодня же инструктировать редакторов всех московских газет о необходимости уделять несравненно большее внимание этому процессу и, в особенности, выяснить роль верхов церковной иерархии.

СЕКРЕТАРЬ ЦК

Источник. 1995. №3. С. 115—117.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПОЛИТБЮРО ЦК РКП(Б) «О ТИХОНЕ» ОТ 14 ИЮНЯ 1923 Г. С ПРИЛОЖЕНИЕМ ЗАПИСКИ Е. ЯРОСЛАВСКОГО И. СТАЛИНУ

Строго секретно
№3155/с

14 июня 1923 г.

Тов. ЯРОСЛАВСКОМУ.

Выписка из протокола заседания Политбюро № 12 от 14/У1—23 г.

Копия тов. СТАЛИНУ

Необходимо срочно провести следующее постановление по делу Тихона:

1) Следствие по делу Тихона вести без ограничения срока.

2) Тихону сообщить, что по отношению к нему может быть изменена мера пресечения, если: а) он сделает особое заявление, что раскаивается в совершенных против Советской власти и трудящихся рабочих и крестьянских масс преступлениях и выразит свое теперешнее лояльное отношение к Советской власти; б) что он признает справедливым состоявшееся привлечение его к суду за эти преступления; в) отмежуется открыто и в резкой форме от всех контрреволюционных организаций,

особенно белогвардейских, монархических организаций, как светских, так и духовных; г) выразит резко отрицательное отношение к новому Карловацкому Собору и его участникам; д) заявит о своем отрицательном отношении к проискам как католического духовенства (в лице папы), так и епископа Кентерберийского и Константинопольского епископа Мелетия;

е) выразит согласие с некоторыми реформами в церковной области (например, новый стиль).

В случае согласия освободить его и перевести в Валаамское Подворье¹, не запрещая ему церковной деятельности.

Председатель антирелигиозной комиссии Ярославский

11 июня 1923г.

Копия

Краткая мотивировка предложения о Тихоне.

1) Необходим какой-нибудь шаг, который оправдывал бы наше откладывание дела Тихона, иначе получается впечатление, что мы испугались угроз белогвардейщины;

2) Из разговоров с Тихоном выяснилось, что при некотором нажиме и некоторых обещаниях он пойдет на эти предложения;

3) В случае его согласия, также заявления с его стороны будут иметь огромное политическое значение: они спутают совершенно карты всей эмигранщины; они явятся ударом по всем тем организациям, которые ориентировались на Тихона; Тихон явится гарантией против усиления влияния ВЦУ; его личное влияние будет скомпрометировано связью с ГПУ и его признаниями; выступления Тихона против еп. Кентерб. Мелетия, Антония, папы будет пощечиной прежде всего английскому правительству и лишит в глазах европейских кругов всякого значения выступления Англии в защиту Тихона; наконец, согласие его хотя бы с какой-нибудь реформой (он согласен на признание нов. григор. календаря) делает его «еретиком» — новатором в глазах истинно православных.

ВЦУ при этом сохранит прежнее положение при значительном уменьшении влияния.

Ем. Ярославский

Источник. 1995. № 3. С. 127—128.

ИЗ ПИСЕМ АКАДЕМИКА И. П. ПАВЛОВА:

— в СНК СССР

20 августа 1930 г.

Привязанный к своей Родине, считаю своим долгом обратить внимание правительства на следующее: непрерывные и бесчисленные аресты делают нашу жизнь совершенно исключительной. Я не знаю целей их (есть ли это безмерное усердное искание врагов режима, или метод устрашения, или еще что-нибудь), но не подлежит сомнению, что в подавляющем числе случаев для арестов нет ни малейшего основания, т. е. виновности в действительности. А жизненные последствия факта повального арестовывания совершенно очевидны. Жизнь каждого делается вполне случайной, нисколько не рассчитываемой. А с этим неизбежно исчезает жизненная энергия и интерес к жизни. В видах ли это нормального государства?

Источник. 1997. №2. С. 124.

— В.М. МОЛОТОВУ

21 декабря 1934г.

[...] Я решительно не могу расстаться с родиной и прервать здешнюю работу, которую

считаю очень важной, способной не только хорошо послужить репутации науки, но и толкнуть вперед человеческую мысль вообще. Но мне тяжело, по временам очень тяжело жить здесь— это есть причина моего письма в Совет [...].

Во-первых, то, что Вы делаете, есть, конечно, только эксперимент и пусть даже грандиозный по отваге [...], но не осуществление бесспорной насквозь жизненной правды — и, как всякий эксперимент, с неизвестным пока окончательным результатом. Во-вторых, эксперимент страшно дорогой (и в этом суть дела), с уничтожением всего культурного покоя и всей культурной красоты жизни.

Мы жили и живем под неослабевающим режимом террора и насилия. Если бы нашу обывательскую действительность воспроизвести целиком без пропусков, со всеми ежедневными подробностями — это была бы ужасающая картина, потрясающее впечатление от которой на настоящих людей едва ли бы значительно смягчилось, если рядом с ней поставить и другую нашу картину с чудесно как бы вновь выращавшими городами, днепростроями, гигантами-заводами и бесчисленными учеными и учебными заведениями. Когда первая картина заполняет мое внимание, я всего более вижу сходство нашей жизни с жизнью древних азиатских деспотий. А у нас это называется республиками. Как это понимать? Пусть, может быть, это временно. Но надо помнить, что человеку, происшедшему из зверей, легко падать, но трудно подниматься. Тем, которые злобно приговаривают к смерти массы себе подобных и с удовлетворением приводят это в исполнение, как и тем, насильственно приучаемым участвовать в этом, едва ли возможно остаться существами, чувствующими и думающими человечно. И с другой стороны. Тем, которые превращены в забитых животных, едва ли возможно сделаться существами с чувством собственного человеческого достоинства. Когда я встречаюсь с новыми случаями из отрицательной полосы нашей жизни (а их легион), я терзаюсь ядовитым укором, что остался и остаюсь среди нее.

Не один же я так чувствую и думаю?

Пощадите же родину и нас.

Советская культура. 1989. 14 января.

ИЗ ПИСЬМА ЗАВЕДУЮЩЕГО КУЛЬТПРОСВЕТОТДЕЛОМ ЦК ВКП(Б) А. И. СТЕЦКОГО СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(Б) Л. М. КАГАНОВИЧУ

23 октября 1933 г.

«В числе проданных за 5 лет 4.000 первоклассных картин из советских музеев, продано 44 уникальных картины из «Эрмитажа» (Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка, Тициана, др.)...

Все это привело к тому, что «Эрмитаж», занимавший третье место в мире по своим художественным ценностям, ныне оказался на положении просто одного из крупных столичных музеев (по некоторым подсчетам «Эрмитаж» стоит теперь на 17 месте)».

Источник. 1999. № 1. С. 106—109.

ИЗ ПИСЬМА ДИРЕКТОРА ЭРМИТАЖА Б. В. ЛЕГРАНА СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(Б) И. В. СТАЛИНУ

19 января 1934 г.

НКТВ (Наркомвнешторг), рассматривая по-прежнему Эрмитаж как свой валютный резерв, подыскивает заблаговременно покупателей по своему преysкуранту — Эрмитажному каталогу Вайнера...

Надо решить, в конце концов, нужен ли нам Эрмитаж для экспортных операций или

для других целей...

Несмотря на валютные операции, которым подвергался Эрмитаж, несмотря на нищенский бюджет, который уделял Эрмитажу Наркомпрос все эти годы, несмотря на отсутствие отопления и электрического освещения в новых, зимнедворских помещениях музея... — Эрмитаж доказал свою значимость и жизнеспособность и общественному мнению внутри страны и, что особенно трудно, добился растущего внимания за границей.

Источник. 1999. № 1. С. 109.

Н.И. БУХАРИН. О СУЩНОСТИ И ОСОБЕННОСТЯХ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА. ИЗ ДОКЛАДА НА ПЕРВОМ СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

1934 г.

...Философской предпосылкой социалистического реализма является диалектический материализм. С этой точки зрения социалистический реализм есть особый метод в искусстве, соответствующий диалектическому материализму, перевод последнего в область искусства...

.. Социалистический реализм отличается от простого реализма тем, что он в центр внимания неизбежно ставит изображение строительства социализма, борьбы пролетариата, нового человека и всех многосложнейших «связей и опосредований» великого исторического процесса современности... Точка зрения победы пролетариата есть, разумеется, конститутивный признак всего творчества социалистического реализма, его «общественный смысл»...

...Формами...творчества должны быть самые многообразные его формы, объединяемые единым большим стилем или методом социалистического реализма.

.. Социалистический реализм не есть простая констатация сущего, а, подхватывая нить развития в настоящем, он ведет ее в будущее, и ведет активно. Поэтому противопоставление романтизма социалистическому реализму лишено всякого смысла.

.. Социалистический реализм антииндивидуалистичен.

Бухарин Н.И. Изб. труды. История организации науки и техники. М., 1988. С.287-289

ИЗ ПИСЕМ И. Г. ЭРЕНБУРГА:

— И. В. Сталину

28 ноября 1935 г.

.. Мне трудно себе представить работу писателя без срывов. Я не понимаю литературы равнодушной. Я часто думаю: какая в нашей стране напряженная страстная, горячая жизнь, а вот искусство зачастую у нас спокойнее и холоднее... Вы дали прекрасное определение всего развития нашего искусства двумя словами: «социалистический реализм». Я понимаю это, как необходимость брать: «сегодня» в его развитии, в том, что имеется в нем от «завтра», в перспективе необыкновенного роста людей социалистического общества... Словами «социалистический реализм» [однако] иногда покрывается натурализм, то есть восприятие действительности в ее неподвижности. Отсюда и происходят тот холод, то отсутствие «сообщничества» между художником и его персонажами.

— Я. Г. Селиху, главному редактору газеты «Известия»

До 15 апреля 1938 г.

.. Вы меня спросили, как я отнесся бы к моему переезду в Москву. Я считаю, что вся моя подготовка, весь опыт — 27 лет, прожитых на Западе, таковы, что при настоящей напряженной обстановке я могу с большей пользой работать на Западе.

Однако мы живем в военное время, и каждый боец должен относиться с безграничным доверием к командирам. Поэтому если правительственные и партийные органы найдут более полезным мою работу здесь, я отнесусь с полным доверием к их решению.

Источник. 1997. № 2. С. 109—III.

ИЗ ПИСЬМА А. А. АХМАТОВОЙ И. И. СТАЛИНУ

1 ноября 1935 г.

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович, зная Ваше внимательное отношение к культурным силам страны и в частности к писателям, я решаюсь обратиться к Вам с этим письмом.

23 октября, в Ленинграде арестованы Н. К. В. Д. мой муж Николай Николаевич Пунин (профессор Академии художеств) и мой сын Лев Николаевич Гумилев (студент Л. Г. У.)

Иосиф Виссарионович, я не знаю, в чем их обвиняют, но даю Вам честное слово, что они ни фашисты, ни шпионы, ни участники контрреволюционных обществ.

Я живу в С. С. Р. [так в тексте] с начала Революции, я никогда не хотела покинуть страну, с которой связана разумом и сердцем. Несмотря на то, что стихи мои не печатаются и отзывы критики доставляют мне много горьких минут, я не падала духом; в очень тяжелых моральных и материальных условиях я продолжала работать и уже напечатала одну работу о Пушкине, вторая печатается...

В Ленинграде я живу очень уединенно и часто по долгу [так в тексте] болею. Арест двух близких мне людей наносит мне такой удар, который я уже не могу перенести.

Я прошу Вас, Иосиф Виссарионович, вернуть мне мужа и сына, уверенная, что об этом никогда никто не пожалеет.

Анна Ахматова.

Источник. 1999. № 1. С 77—79.

ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ПОЛИТБЮРО ЦК ВКП(Б) О ЛИКВИДАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМ. ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА¹

11 декабря 1937 г.

Секретно

1. Приказ Всесоюзного Комитета по делам Искусств при СНК СССР о ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда как чуждого советскому искусству (см. приложение) утвердить. Артистов театра направить для работы в другие театры Москвы и периферии.

2. Строящееся здание театра передать в ведение Всесоюзного Комитета по делам Искусств для использования его как постоянного концертного зала и как репетиционного помещения государственных музыкальных коллективов.

3. Опубликовать в «Правде» статью тов. КЕРЖЕНЦЕВА о театре им. Вс. Мейерхольда.

Приложение 3

Статья Председателя Всесоюзного Комитета по делам Искусств при СНК СССР П.М.Керженцева. «Чужой театр».

11 декабря 1937г.

К двадцатому году Октябрьской революции только один театр, из 700 советских профессиональных театров, оказался и без специально приуроченной к октябрьской годовщине постановки и без советского репертуара. Это — театр им. Мейерхольда.

В те дни, когда наши театры показывают десятки новых советских произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории горячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов и драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы строительства социализма, — театр им. Мейерхольда оказался полным политическим банкротом.

Почему это произошло?

В. Мейерхольд начал свою работу в советском театре с тяжелым грузом прошлого. Вся его театральная деятельность до Октябрьской революции сводилась, преимущественно, к борьбе против реалистического театра, за театр условный, эстетский, мистический, формалистический, т.е. чуждый действительной жизни. В. Мейерхольд шел в этом случае по пути с той частью русской интеллигенции, которая в период царской реакции бросилась в объятия мистики, символизма и богоискательства и пыталась этими средствами одурманить и развращать рабочий класс.

В своих театральных теориях В. Мейерхольд особенно усиленно противопоставлял реалистическому театру — «театр масок», т.е. защищал показ в театре не живых, реальных художественных образов, а образов условных и нереальных.

В 1920—21 году началась активная работа В. Мейерхольда в советском театре, как руководителя Театрального отдела Наркомпроса и организатора своего собственного театра. Одновременно, В. Мейерхольд подымает чрезвычайную шумиху, провозглашая, будто Октябрьская революция в театре начинается ...с момента появления В. Мейерхольда в Москве. В. Мейерхольд и его приспешники создают смехотворную, но политически-враждебную теорию, будто не Октябрьская революция обеспечила все основные условия для строительства социалистического театра, а... создание Театрального Отдела Наркомпроса во главе с В. Мейерхольдом. Мейерхольд и его помощники пытаются изобразить из себя единственных представителей настоящего советского театра, пытаются противопоставить свою линию партийному руководству. А на деле, под крикливым лозунгом «театрального октября», начинают преподносить советскому зрителю политически нечистоплотные пьески и создавать все тот же формалистский театр, где идейное содержание сведено на нет и искажено. В. Мейерхольд и его театр дают одну за другой политически-неверные или враждебные постановки. Он пытается организовать вокруг себя формалистское крыло литературы, живописи и театра (конструктивистов, футуристов и проч.).

В самой первой постановке (переделка «Зорь» Верхарна) театр возвел на героическую высоту меньшевистствующего предателя рабочего класса. И вопреки театру и его руководителю аудитория хлопает не этому «герою», а тем, кто его яростно изобличает. Вторую свою постановку («Земля дыбом») В. Мейерхольд посвятил... Троцкому.

Так, с возвеличения предателя-меньшевика, с фимиама бывшему меньшевику и будущему агенту фашизма, начал свою деятельность театр им. Мейерхольда.

За 17 лет театр показал зрителю 23 пьесы. Репертуар театра — это всегда основной показатель его политического лица. Какое же политическое лицо мы видели на протяжении этого долгого промежутка лет?

Прежде всего характерно, что основное внимание театр проявил к постановкам старого классического репертуара. Но эти пьесы показывались зрителям в кривом формалистском зеркале. Вместо того, чтобы выделить идейную сторону классических произведений, В. Мейерхольд всю свою энергию устремлял на внешнюю сторону:

изошренное перекручивание текста, замысловатость мизансцен, трюкачество и всякого рода выперты. «Ревизор» трактовался не в стиле реалистического театра, а в духе мистической книги Мережковского «Гоголь и черт». «Горе от ума» благодаря трюкачеству потеряло всю свою политическую заостренность против царского бюрократического строя. Простые и ясные водевили Чехова, этого величайшего реалиста русского театра, превращались в «33 обморока», в произведение, где за левацкими трюками и фортелями совершенно исчезал смысл прекрасного чеховского текста.

Еще печальнее дело обстояло с пьесами советских драматургов. Ни одна из этих пьес не только не сохранилась в репертуаре театра, но, как правило, никогда не ставилась в других советских театрах. Иначе говоря, работа В. Мейерхольда с советскими драматургами оказалась совершенно бесплодной. Театр не создал за все время существования ни одной советской пьесы, которая бы вошла в репертуар. Здесь полностью выявилось, что В. Мейерхольд не может (и, видимо, не хочет) понять советскую действительность, отразить проблемы, волнующие всех советских граждан, и идти в ногу со всеми работниками искусства. Из года в год, Мейерхольд, в ответ на упреки в отсутствии советского репертуара в его театре, отвечал: «Нет подходящей пьесы» и еще «Нет подходящего помещения».

Ряд авторов, честно работавших над советской тематикой и желавших помочь Мейерхольду, должны были порвать с театром, потому что они убеждались, что этот театр идет по чуждому несоветскому пути. Присяжными поставщиками В. Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков, Безыменский и др. и Мейерхольд хвастал, что он поставит еще пьесы Бруно Ясенского, поэта Корнилова и т.п.

Так, театр, отойдя от реалистического пути, по которому шло развитие всего советского театра, изолировал себя и от подлинных советских драматургов, стал в стороне от советской литературы.

Вместо того, чтобы основное внимание обратить на показ людей советской эпохи, показ большевиков, театр принял на себя странную миссию отображать во всех видах исчезающий тип мещанина. Театр старательно разрисовывал уродливый образ мещанина, будучи не в силах разъяснить этот образ социально.

В ряде пьес, поставленных театром, советская действительность давалась грубо искаженно и издевательски. «Окно в деревню» явилось карикатурой на советскую деревню. Именно такими словами охарактеризовали эту постановку крестьяне, которым она специально была показана. Эта пьеса смаковала черты тяжелого прошлого (безкультурие), игнорировала руководящую роль партии, борьбу деревни против кулачества. Пьеса «Командарм 2» искаженно и уродливо показывала бойцов нашей Красной армии, как каких-то махновцев, без партийного и командного руководства. Штаб армии рисовался издевательски. «Выстрел» Безыменского был проникнут троцкистской концепцией, изображая ведущей силой страны не партию большевиков, а комсомол. Партийная ячейка показывалась как бюрократическая организация, состоящая из тупых мещан.

В. Мейерхольд в течение ряда лет упорно добивался постановки пьесы «Хочу ребенка» Третьякова, которая являлись вражеской клеветой на советскую семью, и «Самоубийцы» Эрдмана, которая защищала права мещанина на существование и выражала протест ликвидируемого класса против диктатуры пролетариата. Характерно, что во время обсуждения той пьесы в театре В. Мейерхольд утверждал, что пьеса «сугубо актуальна», а одна из ведущих работниц театра заявляла, что «пятилетка застряла в горле и достаточно надоела». Пьеса рассматривалась рядом работников театра, очевидно, как определенное политическое выступление против линии партии.

За последний ряд лет советские пьесы совершенно исчезли из репертуара театра им. В.

Мейерхольда. В то самое время, когда советская драматургия обогатилась десятками интересных произведений, этот театр продолжает занимать позицию изолированности от советской действительности и ухода от нее.

В. Мейерхольду было специально указано, что театр, упорно избегающий советского репертуара, не может быть признан нужным советской стране, и ему было предложено решительно повернуться к советским темам и к реалистической трактовке пьес.

Театр начал готовить постановку на тему «Как закалялась сталь» Н. Островского. Показанный в конце концов спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом. Типические черты эпохи гражданской войны — пролетарский оптимизм, бодрость, идейная целеустремленность, героизм революционной молодежи, — не нашли никакого отражения в спектакле. Пьеса резко исказила весь характер оптимистического, живого произведения Островского. Основной темой спектакля являлась фатальная обреченность бойцов революции. Вся постановка была выдержана в гнетущих пессимистических тонах. Театр снова пользовался в своей работе уже не раз осужденными формалистскими и натуралистическими приемами. Театр ограничил свою работу показом чисто схематического и внешнего изображения отдельных событий из романа Островского, совершенно не сумев показать подлинные образы романа, не сумев подняться до отражения героической борьбы советского народа. В результате получилась политически-вредная и художественно-беспомощная вещь. Это банкротство, вызванное ложной политической и художественной линией театра, тесно связано с нездоровым состоянием всего организма театра.

Наша печать и «Правда», в первую очередь, не один раз обращали внимание руководителей театра на ненормальную обстановку, в которой проходит работа театра. В 1928 году «Правда» писала об «антиобщественной атмосфере театра им. Мейерхольда». В 1933 году, во время партийной чистки, снова отмечался уход театра от советской действительности и нездоровые течения в театре. В связи с этой ненормальной обстановкой, усугублявшей политические и художественные ошибки театра, в связи с системой семейственности и зажима самокритики, из театра ушло немало крупнейших советских актеров (Д. Орлов, Бабанова, Штраух, Глизер, Гарин, Охлопков, Терешкович, Царев и др.).

Не один раз, в трудные минуты, театру В. Мейерхольда помогали в надежде, что он выпутается, наконец, из своих ошибок и выберется на настоящую дорогу. Но В. Мейерхольд и руководители театра отнеслись несерьезно и безответственно к той поддержке и помощи.

В самых первых статьях о формализме «Правда» специально говорила о формалистских ошибках В. Мейерхольда, но он отнесся к этой критике, по обыкновению, несерьезно и безответственно. Формалистскими ошибками В. Мейерхольд был заражен больше, чем кто-либо, но он не сделал для себя никаких выводов из статей «Правды». Вместо пересмотра своего ошибочного творческого пути В. Мейерхольд отделался лишь пустым зубоскальством по поводу «Мейерхольдовских ошибок» в других театрах. Он не исправил формалистских искажений в пьесах текущего репертуара, а юбилейную постановку к двадцатилетию Октября пронизал все теми же ошибками формалистского и грубо-натуралистического порядка.

В. Мейерхольд и его театр изолировали себя от общей работы по отражению советской действительности в художественных образах. В результате он сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром.

Такой театр для советского искусства излишен, такой театр советскому зрителю не нужен.

П. Керженцев

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДА НА ПЕРВОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ РЕЖИССЕРОВ.

Июнь 1939г. Москва

...Меня сурово осудили за то, что я оказывал вредное влияние на ряд молодых советских режиссеров, способствуя этим зарождению в советском театре печального и вредного явления, которое получило остроумное название «мейерхольдовщина». Я очень сожалею, что действительно не выступал достаточно активно и принципиально против многочисленных бездарных и некультурных режиссеров, которые пытались подражать мне, но перенимали лишь форму моего творчества, да и то с грехом пополам, искажая ее, опошляя, не пытаясь даже близко подойти к моим творческим принципам, извращая мои идеи и не постигая моей художественной цели. Эти горе-режиссеры действительно нанесли и наносят большой ущерб советскому театру, создавая спектакли бессмысленные и безвкусные. Я искренне осуждаю их. И если вы называете жалкое творчество этих режиссеров «мейерхольдовщиной», то я, Мейерхольд, горячо выступаю против «мейерхольдовщины». Это первое.

Второе: меня жестоко упрекают в извращении мною классического наследия. В том, что я делал непозволительные опыты над бессмертными созданиями Гоголя, Грибоедова, Островского. И в этом обвинении есть истина. Действительно, в некоторых моих инсценировках классических пьес я позволял себе чересчур много экспериментировать, давал излишний простор собственной фантазии, подчас забывая, что художественная ценность самого материала, с которым я имел дело, была всегда, во всяком случае, выше всего того, что я бы мог прибавить к этому материалу. И я признаю, что иногда именно в постановках классических пьес мне надлежало больше ограничивать себя, иметь больше творческой скромности. Но все это не относится к моим «Лесу» и «Даме с камелиями». Я убежден, что эти спектакли были хороши, и то, что я внес в них моего, только помогло советскому зрителю понять содержание и идею этих пьес и сделало их более интересными и привлекательными. Это второе.

И, наконец, третье: меня упрекают в том, что я формалист, в том, что я в моем творчестве в погоне за новой оригинальной формой забывал о содержании. В поисках средств забывал о цели. Это серьезное обвинение. Но вот с ним я могу согласиться только отчасти. Действительно, в течение моей творческой биографии я поставил несколько спектаклей, в которых мне хотелось проверить некоторые мои незадолго до того найденные идеи и мысли именно в области театральной формы. Это были экспериментальные спектакли. В них действительно форма занимала главенствующее место. Но таких спектаклей было не много. На одной руке хватило бы пальцев, чтобы их пересчитать. Да разве мастер (а я все-таки имею смелость считать себя таковым) не имеет права на эксперименты? Разве он не имеет морального права проверять свои творческие идеи — пусть даже оказавшиеся ошибочными — на опыте? И разве в конце концов не имеет права на ошибки? Ибо все смертные имеют право на ошибку, а я такой же смертный, как и все остальные. Но такие проверки, такие эксперименты, которые в самом деле заслуживают названия формалистических, я допускал крайне редко. Все же остальное мое творчество было лишено формализма. Наоборот. Все мои усилия были направлены на поиски органической формы для данного содержания. Форма Сидорова, Петрова или Иванова и не форма Станиславского, и не форма Таирова. И она, эта форма, носила все черты именно моей творческой индивидуальности. Но разве это есть формализм?

Что такое вообще формализм, по вашему мнению? Я бы хотел задать также и обратный

вопрос: что такое антиформализм? Что такое социалистический реализм? Вероятно, именно социалистический реализм является ортодоксальным антиформализмом. Но я хотел бы поставить этот вопрос не только теоретически, а и практически. Как вы называете то, что происходит сейчас в советском театре? Тут я должен сказать прямо: если то, что вы сделали с советским театром за последнее время, вы называете антиформализмом, если вы считаете то, что происходит сейчас на сценах лучших театров Москвы, достижением советского театра, то я предпочту быть, с вашей точки зрения, «формалистом». Ибо по совести моей я считаю происходящее сейчас в наших театрах страшным и жалким. И я не знаю, что это такое — антиформализм или реализм, или натурализм, или еще какой-нибудь «изм». Но я знаю, что это бездарно и плохо. И это убогое и жалкое нечто, претендующее называться театром социалистического реализма, не имеет ничего общего с искусством. А театр — это искусство! И без искусства нет театра! Пойдите по театрам Москвы, посмотрите на эти серые скучные спектакли, похожие один на другой и один хуже другого. Трудно теперь отличить творческий почерк Малого театра от Театра Вахтангова, Камерного — от Художественного. Там, где еще недавно творческая мысль была ключом, где люди искусства в поисках, ошибках, часто оступаясь и сворачивая в сторону, действительно творили и создавали — иногда плохое, а иногда и великолепное,— там, где были лучшие театры мира, там царит теперь по вашей милости унылое и добропорядочное среднеарифметическое, потрясающее и убивающее своей бездарностью. К этому ли вы стремились? Если да — о, тогда вы сделали страшное дело. Желая выплеснуть грязную воду, вы выплеснули вместе с ней и ребенка. Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!

Огонек. 1989. № 43. С. 19

СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(Б) Т. СТАЛИНУ И.В.

т. Андрееву А.А.

...известный московский художник Павел Корин более 10 лет работает над подготовкой картины, где должны быть изображены церковники, монахи, юродивые и т.д. За это время он выставил всего две картины: портреты гг. Горького и Ягоды. Корину позируют бывшие княгини, ныне ставшие монахинями, попы всех рангов и положений, протодьяконы, юродивые и прочие подонки. Характеризуя свою картину как живописное произведение на тему «Уходящая Русь», Павел Корин, по нашему мнению, создаст картину, утверждающую религиозное чувство и острим своим направленною против нас.

Источник, 1994. № 4. С. 91.

И.А. БУНИН. МИССИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Отрывок из речи, произнесенной в Париже 16 февраля 1924 г.

Что произошло? Произошло великое падение России, а вместе с тем и вообще человека. Падение России ничем не оправдывается. Неизбежна была русская революция или нет? Никакой неизбежности, конечно, не было, ибо, несмотря на нее недостатки, Россия цвела, росла, со сказочной быстрой развивалась и видоизменялась во всех отношениях. Революция, говорят, была неизбежна, ибо народ жаждал земли и таил ненависть к своему бывшему господину и вообще к господам. Но почему же эта, будто бы неизбежная революция не коснулась, например, Польши, Литвы? Или там не было барина, нет недостатка в земле и вообще всякого неравенства? И по какой

причине участвовала в революции и во всех ее зверствах Сибирь с ее допотопным обилием крепостных уз? Нет, неизбежности не было, а дело было все-таки сделано, и как и под каким знаменем? Сделано оно было ужасающе, и знамя их было и есть интернациональное, то есть претендующее быть знаменем всех наций и дать миру, взамен скрижалей синайских и Нагорной проповеди, взамен древних божеских уставов, нечто новое и дьявольское. Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом, населенный огромным и могучим семейством, созданный благословенными трудами многих и многих поколений, освещенный богопочитанием, памятью о прошлом и всем тем, что называется культом и культурой. Что же с ним сделали? Заплатили за свержение домоправителя и полным разгромом буквально всего дома и неслышанным братоубийством, всем тем кроваво-кошмарным балаганом, чудовищные последствия которого неисчислимы и, может быть, во веки непоправимы. И кошмар этот тем ужаснее, что он даже всячески прославляется, возводится в перл сознания и годами длится при полном попустительстве всего мира, который уже давно должен был бы крестовым походом идти на Москву.

Что произошло? Как ни безумна была революция во время великой войны, огромное число будущих белых ратников и эмигрантов приняло ее. Новый домоправитель оказался ужасным по своей всяческой негодности, однако чуть не все мы грудью защищали его. Но Россия, поджигаемая «планетарным» злодеем, возводящим разнузданность власти черни и все самые низкие свойства ее в религию, Россия уже сошла с ума, — сам министр-президент на московском совещании в августе 1917 года заявил, что уже зарегистрировано десять тысяч зверских и бессмысленных народных «самосудов». А что было затем? Было величайшее в мире попрание и бесчестие всех основ человеческого существования. Планетарный же злодей, осененный знаменем с издевательским призывом к свободе, братству и равенству, высоко сидел на шее русского дикаря и весь мир призывал в грязь топтать совесть, стыд, любовь, милосердие, в прах дробить скрижали Моисея и Христа, ставить памятники Иуде и Каину, учить семь заповедей Ленина. И дикарь все дробил, все топтал и даже дерзнул на то, чему ужаснулся бы сам дьявол: он вторгся в Святыню святых своей родины, коснулся раки Преподобного Сергия, гроба, перед которым веками повергались целые сонмы русских душ в самые высокие мгновения их земного существования. Боже, и это вот к этому самому дикарю должен я идти на поклон и на служение? Это он будет державным хозяином всея новой Руси, осуществившим свои «заветные чаяния» за счет соседа, зарезанного им за полдесятину лишней «земельки»? В прошлом году, читая в Сорбонне, я приводил слова великого русского историка Ключевского: «Конец русскому государству будет тогда, когда разрушатся наши нравственные основы, когда погаснут лампы над гробницей Сергия Преподобного и закроются врата Его Лавры». Основы разрушены, врата закрыты, лампы погашены. Но без этих лампад не бывать русской земле — и нельзя, преступно служить ее тьме.

Бунин И. А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 352—35.

Ф. А. СТЕПУН. МЫСЛИ О РОССИИ (ИЗВЛЕЧЕНИЯ)

.. В русской душе есть целый ряд свойств, благодаря которым она с легкостью, быть может несвойственной другим европейским народам, становится, сама иной раз того не зная, игральницей темных оборотнически-провокационных сил.

Широта человека, которого, по мнению Мити Карамазова, нужно было бы сузить, — широта, конечно, не общечеловеческая, а типично русская. В этой страшной русской широте самое страшное — жуткая близость идеала Мадонны и идеала Содомского. Русской душе глубоко свойственна религиозная мука о противоречиях жизни и мира. В

этих особенностях заложены как все бесконечные возможности религиозного восхождения русской души, так и страшные возможности ее срыва в преисподнюю небытия.

Из всех зол, причиненных России большевизмом, самое тяжелое — растление ее нравственной субстанции, внедрение в ее поры тлетворного духа цинизма и оборотничества.

Чем дальше развивалась революция, тем глубже закладывалась нравственная порча в душу русского человека и прежде всего советского служащего. К моменту начала денкинского наступления в целом ряде людей чувствовалось уже не только наличие двух лиц, но и лицо двуличия, то есть полная невозможность разобраться — какое же из своих лиц, «товарищеское» или «заговорщическое», они действительно ощущают своим...

... С появлением Ленина атмосфера еще сгустилась и накалилась. ...Его непобедимость заключалась не в последнюю очередь в том, что он творил свое дело не столько в интересах народа, сколько в духе народа, не столько для и ради народа, сколько вместе с народом, то есть созвучно с народным пониманием и ощущением революции как стихии, как бунта.

Как прирожденный вождь, он инстинктивно понимал, что вождь в революции может быть только ведомым, и, будучи человеком громадной воли, он послушно шел на поводу у массы, на поводу у ее самых темных инстинктов. В отличие от других деятелей революции он сразу же овладел ее верховным догматом — догматом о тождестве разрушения и созидания и сразу же постиг, что важнее сегодня кое-как, начерно исполнить требование революционной толпы, чем отложить дело на завтра, хотя бы в целях наиболее правильного разрешения вопроса. На этом внутреннем понимании зудящего «невтерпеж» и окончательного «сокрушай» русской революционной темы он и вырос в ту страшную фигуру, которая в свое время с такою силой надежд и проклятий приковала к себе глаза всего мира. Для всей психологии Ленина характернее всего то, что он, в сущности, не видел цели революции, а видел всегда только революцию как цель. Благодаря такой установке он ощущал себя до конца и навсегда слитым с революцией; и потому, быть может, он был единственным из всех деятелей революции, который никогда не представлял себе момента своего отхода от революции на основании отхода революции от своих подлинных путей и существенных целей. Это не значит, конечно, чтобы Ленин был согласен на все пути и все цели. Наоборот, он был крайне нетерпим и определен. Это значит лишь то, что он всегда отклонял те пути, на которых предвидел возможную убыль революционной энергии и всегда утверждал как цель революции максимальное повышение революционной волны, максимум революции как таковой.

Читая его статьи, представляющие собой в большинстве случаев изумительные по сжатости, четкости в озлобленности анализы стратегических и тактических положений на фронте революционной борьбы, диву даешься, до чего этот человек был приспособлен к выполнению той роли, которая была на него возложена судьбой.

Причем Ленин не понимает не только своих врагов, но и всей духовно-бытовой реальности русской жизни, не понимает русской истории, в которой видит исключительно только погромы, виселицы, пытки, голод и великое пресмыкательство перед попами, царями, помещиками и капиталистами; не понимает православия, не понимает национального чувства, в конце концов, не понимает как будто бы даже и русского мужика. Ведь нельзя же, в самом деле, всерьез утверждать, что великорусский мужик уже вырастает в демократа, уже гонит из церкви попов и помещиков. Что это — полное незнание мужицкой психологии или весьма своеобразное понимание демократии?..

З.Н. ГИПШУС
ВЕСЕЛЬЕ

29 октября 1917 г.

Блевотина войны — октябрьское веселье!
От этого зловонного вина
Как было омерзительно твое похмелье,
О бедная, о грешная страна!
Какому дьяволу, какому псу в угоду,
Каким кошмарным обуянным сном,
Народ, безумствуя, убил свою свободу
И даже не убил — засек кнутом?
Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,
Смеются пушки, разекая рты...
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь!

Гипшус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Тбилиси, 1991. Кн. 1. С. 149, 156

«ИНТЕРНАЦИОНАЛ»

СЛ. ЭЖЕНА ПОТЬЕ, МУЗ. П. ДЕГИСТЕРА.

Вставай проклятем заклеименный
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный
И смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основания, а затем
Мы наш, мы новый мир построим
Кто был ничем, тот станет всем.

Пр.: Это есть наш последний и решительный бой
С Интернационалом воспрянет род людской.

Никто не даст нам избавления —
Ни Бог, ни царь и не герой.
Добьемся мы освобождения
Своею собственной рукой.
Чтоб свергнуть гнет
Рукой умелой
Отвоевать свое добро
Вздувайте горн и куйте смело
Пока железо горячо.

Лишь мы — работники всемирной
Великой партии труда
Владеть землей имели право
Но паразиты — никогда.
И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей
Для нас все также солнце станет

Сиять огнем своих лучей.

Репозиторий ВГУ

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА СТРАН СНГ

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ:

1-03 01 06-02 Изобразительное искусство и черчение.
Технология.

Факультет **Художественно-графический**

Кафедра **Изобразительного искусства**

Курс (курсы) **IV курс**

Семестр (семестры) **8 семестры**

Лекции **22 часа**

Практические, семинарские занятия **10 часов**

Зачет **8 семестр**

Самостоятельная работа **4 часа**

Всего аудиторных часов по дисциплине **32 часов**

Всего часов по дисциплине **36 часа**

Форма получения высшего образования **дневное отделение**

8 семестр	Лек. – 22 ч	Практич., семинарск. – 10 ч	сам.р.- 4 ч.	Зачет
-----------	-------------	-----------------------------	--------------	-------

Репозиторий ВГУ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс история искусств имеет двоякую цель. Во-первых, изучение истории искусств входит в составной частью в систему эстетического воспитания студентов, способствуя развитию у них художественного вкуса и понимания искусства. Изучение истории искусства дает необходимый минимум знаний, позволяющий им ориентироваться в огромном мире художественного наследия и в сложной картине современной художественной жизни.

Во-вторых, этот курс составляет органическое целое с практическими занятиями искусством, расширяя представления у студентов о диапазоне художественных средств и возможных художественных решений, помогая им непосредственно овладеть навыками художественного воплощения в материале собственных жизненных впечатлений и наблюдений. Художественное наследие выступает как своеобразная лаборатория художественного творчества, как неисчерпаемый источник практически полезных занятий.

В соответствии с такой двоякой целью курса наряду с сообщением необходимых фактических сведений (эпохи и направления в искусстве, художники, произведения и т.п.) программа предусматривает профессиональный анализ изобразительных систем как в целых эпохах и направлениях, так и у отдельных художников. Особенно важно отметить, что так называемое «образное» или «эмоциональное» содержание неотделимо от материального решения произведения и, по сути дела, иначе не может быть выражено, как в особенностях художественной формы.

Программа предлагает некоторый минимум имен художников, оставивших неизгладимый след в истории искусства. Однако преподавателю предоставляется право расширять этот список по своему усмотрению. Относится это и к советскому искусству, особенно к современному.

1.1. Цель преподавания дисциплины — изучение основ теории и истории изобразительного искусства, связи содержания истории искусства с современностью, постижение студентами духовных и материальных ценностей национального и мирового искусства.

1.2. Задачи изучения дисциплины.

- дать студентам систему теоретических и практических знаний на базе синтеза основных профилирующих предметов по изобразительному искусству;

- обеспечить методику реализации возможностей курса «История изобразительного искусства» в решении задач духовно-нравственного развития школьников, эстетического и художественного воспитания,

формирования общечеловеческих и культурных ценностей;

- ознакомить будущих педагогов-художников с основами метода анализа художественного произведения, с единством содержания и формы произведения;

- развить художественное восприятие, общую гуманитарную и художественную эрудицию, умение определять стиль, течения и явления художественной жизни прошлого и современности;

- сформировать оптимальный уровень личного отношения к произведению искусства, понимания общественного значения данного произведения, объективную и самостоятельную оценку авторской позиции, активную связь содержания искусства с собственным жизненным опытом; воспитать отзывчивость на идейно-эстетическое воздействие искусства;

- выявить методологические связи курса с другими специальными дисциплинами, а также с литературой, музыкой;

- закрепить знания и навыки по истории изобразительного искусства на практических занятиях;

- сформировать готовность студентов к профессиональной деятельности учителя.

1.3. Перечень дисциплин с указанием разделов (тем), усвоение которых студентами необходимо для истории искусств

№ п/п	Наименование дисциплины	Раздел, тема
1.	Теория и практика академического рисунка	Рисунок как основа изобразительного искусства. Основные теоретические положения реалистического рисунка.Сведения о законах воздушной и линейной перспективы. Значение освещения для выявления объемной формы предметов. Закономерности светотени. Понятие о тоне, тональном масштабе, светотеневых отношениях. Использование светотени для убедительной трактовки объемной формы и пространства. Средства выражения формы в рисунке (линейное построение изображения, использование штрихов, тональное решение рисунков).
2.	Рисунок	. Раскрытие понятий: «точка зрения», «угол зрения», «линия горизонта», «предметная плоскость», «картинная плоскость», «точка схода», Методы перспективного построения изображений в рисунках Основные сведения о наиболее распространенных материалах и техниках рисунка. Ознакомление со свойствами рисовальных материалов: карандаша, сангины, угля, соуса, пастели, и т. п. Технические приемы при работе этими материалами, включая смешанную технику.

3.	Живопись	Цвет в природе и в живописи. Палитра художника и ее изобразительные возможности. Закономерности колорита. Цветовая гамма. Цельность живописного изображения. Передача пространства в изображении. Закономерности воздушной перспективы.
6.	Перспектива	Линия горизонта. Точка схода, картинная плоскость.
7.	Психология	Психологические особенности восприятия формы, размера, пропорций и тона.

2. Содержание учебного материала

2.1. Наименование тем, их содержание, объем в часах лекционных занятий

8 семестр

Лекции	Содержание лекции	Объем в часах.
№1 Советское искусство 1917-1922 гг.	Революционные события 1917 г. и их влияние на развитие русского искусства. Первые мероприятия советской власти в области искусства. Участие деятелей авангарда в послереволюционном управлении искусством и в формировании новых принципов художественного образования (ИНХУК, ВХУТЕМАС – ВХУТСИН). Агитационно-массовые формы искусства: Ленинский план монументальной пропаганды; советский политический плакат (Д.С. Моор, В.Н. Дени, "Окна РОСТА", В.В. Маяковский); участие художников в оформлении революционных праздников, агитпоездов, манифестаций, клубов; агитационный фарфор (С. Чехонин).	2
№2 Советское искусство 1922-1932 гг.	Многообразие творческих групп и направлений. Природа русского художественного футуризма. Абстракционизм В. Кандинского. УНОВИС и деятельность К. Малевича. Супрематизм. Конструктивизм и теория "производственного искусства". Принцип общественной пользы и участие художников в "конструировании вещей" (В. Татлин, А. Родченко, Л. Попова и др). Конструктивизм в архитектуре ("ОСА"); творческая деятельность братьев Весниных, К. Мельникова, И. Леонидова, А. Щусева. П. Филонов и "аналитическое искусство".	6

	<p>Ассоциация художников революционной России (АХРР). Картины на историко-революционную тему И.И. Бродского, И.А. Владимирова, Г.С. Савицкого, Ф.С. Богородского, Г.М. Шухмина. Батальная живопись М.Б. Грекова. Бытовой жанр в произведениях Е.М. Чепцова, А.В. Моравова, Б.В. Иогансона. Образ советского человека в портретной живописи Г.Г. Ряжского, С.В. Малютина, В.В. Мешкова. Индустриальные пейзажи Б.Н. Яковлева.</p> <p>Общество станковистов (ОСТ). Творческая деятельность А.Дейнеки, Ю.Пименова, А.Лабаса, П.Вильямса и др.</p> <p>Общество художников "Четыре искусства" (К.С. Петров-Водкин, М.С. Сарьян).</p> <p>Общество московских художников (ОМХ) (П.П. Кончаловский, И.И. Машков).</p> <p>Общество русских скульпторов (ОРС) (И.Д. Шадр, Н.А. Андреев, С.Т. Коненков, Эрзя (С.Д. Нефедов).</p>	
<p>№ 3 Советское искусство 1932-1941 гг.</p>	<p>Постановление ЦК ВКП(б) от 1932 г. и формирование метода социалистического реализма. Борьба с формализмом и натурализмом. Репрессии в творческой среде.</p> <p>Формирование "советского стиля" в архитектуре 1930-х гг. ("Сталинский ампир"). Конкурс на строительство Дворца Советов в Москве. Сооружение Московского метрополитена, канала Москва-Волга, ансамбля Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, павильонов СССР на Всемирных выставках в Париже и Нью-Йорке. Реконструкция Москвы.</p> <p>Утверждение принципов соцреализма в советской скульптуре. Ведущее положение монументальной скульптуры. (В.И. Мухина, С.Д. Меркулов, М.Г. Манизер, Н.В. Томский, А.Т. Матвеев). Портретная скульптура С.Д. Лебедевой, А.Т. Матвеева, А.С. Голубкиной, В.Н. Домочацкого. Анималистическая скульптура В.А. Ватагина и И.С. Ефимова.</p> <p>Основные темы и жанры в станковой живописи. Разработка центральных образов соцреализма в произведениях А.М. Герасимова, В.П. Ефанова, И.И. Бродского, А.А. Дейнеки, А.Н. Самохвалова, Ю.И. Пименова, С.В. Герасимова, А.А. Пластова, Б.В. Иогансона и др.</p> <p>"Альтернативное искусство" эпохи соцреализма в советской живописи 1930-х г. Творчество М.В. Нестерова и Л.Д. Корина. Особенности пейзажной живописи К.Ф. Юона, В.К. Бялыницкого-Беруля, В.Н. Бакшеева, Н.П. Крымова, А.А. Рылова, К.Ф. Богаевского.</p>	<p>4</p>

	Станковая и книжная графика (В.А. Фаворский, А.И. Кравченко, В.В. Лебедев, Г.С. Верейский).	
№4 Советское искусство 1941-1945 гг.	<p>Развитие советской культуры в годы Великой Отечественной войны. Военный плакат ("Окна ТАСС", плакаты И. Тоидзе, Кукрыниксов, В. Корецкого, В.С. Иванова), политическая карикатура, фронтовые зарисовки художников, графические серии Д. Шмаринова, А. Пахомова, Л. Сойфертиса, Г.С. Верейского.</p> <p>Отражение военной жизни в станковой живописи А.А. Дейнеки, С.В. Герасимова, А.А. Пластова, Ю.И. Пименова, П.Д. Корина, Е.Е. Лансере, Н.П. Ульянова, А.Л. Бубнова, В.Н. Яковлева, Вл. А. Серова и др.</p> <p>Особенности развитие станковой скульптуры в годы войны.</p>	2
№5 Советское искусство 1945-1955 гг.	<p>Укрепление принципов социалистического реализма в первое послевоенное десятилетие. Теория "бесконфликтности", бригадный метод создания многочисленных парадных произведений.</p> <p>Историческая и батальная живопись (В.А. Серов, В.М. Орешников, С.В. Герасимов, Б.М. Неменский, Ю.М. Непринцев).</p> <p>Жанровая и портретная живопись (А.И. Лактионов, А.А. Пластов, Т.Н. Яблонская, А.А. Дейнеко, Ю.И. Пименов, Ф.П. Решетников, И.В. Шевандронова, П.Д. Корин, А.М. Герасимов, В.М. Орешников, С.А. Чуйков, М.С. Сорсян).</p> <p>Пейзажная живопись (Г.Г. Нисский, В.Н. Бакшеев, В.К. Бялыницкий-Бируля, А.М. Грицай, Н.М. Ромадин, В.В. Мешков, М.С. Сарьян, С.А. Чуйков).</p> <p>Монументальная скульптура в творчестве М.Манизера, Е.В.Вучетича, Н.В. Томского, А.П. Кибальчикова. Скульптурный портрет С.Т. Коненкова.</p> <p>Архитектура 1950-х г. и строительство высотных зданий в Москве.</p>	2
№ 6 Советское искусство 1955-1970 гг.	<p>Влияние общественно-политических перемен на развитие искусства. Поиск выразительности языка, расширение тематического и образного диапазона.</p> <p>Типизация и стандарт в жилищном и строительном строительстве 1960-х г. Стремление к конструктивности и функциональности здания.</p> <p>Пластический и образный язык "сурового стиля".</p>	2

	<p>Творчество братьев Смолиных, В. Попкова, П. Никонова, Г. Коржева, Е.Е. Моисеенко, Д.Д. Жилинского и др.</p> <p>Крестьянская тема в литературе и в искусстве (братья Ткачевы, Ю.П. Кугач, В.Ф. Стожарев, В.М. Сидоров, Е.И. Зверьков).</p> <p>Второй русский авангард: Возрождение деятельности художников-авангардистов.</p>	
<p>№ 7</p> <p>Советское искусство 1970-1990х гг.</p>	<p>Тенденции в развитии советского искусства "эпохи застоя". Поляризация советского искусства.</p> <p>Официальное советское искусство. Крупные всесоюзные выставки, съезды художников, смотры искусств союзных республик. Творческая деятельность Б.С. Угарова, А.М. Шилова, Д.А. Налбандяна, И.С. Глазунова. Произведения молодых художников 1970-80х (Т. Назаренко, О. Филатчева и др.).</p> <p>Диссидентское искусство (андеграунд). "Лианозовская группа" и другие объединения неофициального советского искусства (А. Зверев, М. Шемякин, И. Кабаков, Э. Булатов, В. Комар, В. Немухин, О. Рабин и др.). Концептуализм, соц-арт и др. художественные направления.</p> <p>Формирование нового архитектурного облика городов и сел в советском градостроительстве. Мемориальные ансамбли.</p> <p>Станковая и книжная графика (Б.И. Пророков, Н.А. Пономарев, Д.А. Шмариков, Е.А. Кибрик, Е.М. Чарушин, Ф.Д. Константинов).</p>	4
Всего лекционных		22

2.2. Практические и семинарские занятия, их содержание и объем в часах

7 семестр

Практические занятия	Содержание практических занятий	Объем в часах
Занятие 1	Деятельность художественного авангарда в советском искусстве 1920-х гг.	2
Занятие 2	Многообразие художественных объединений в реалистическом искусстве 1920-х гг.	2
Занятие 3	Соцреализм в советском искусстве 1930-1955-х гг.	2

Занятие 4	«Суровый стиль» в советском искусстве 1960-х гг.	2
Занятие 5	Андеграунд в советском искусстве 1960-1980-х гг.	2
Итого семинарских		10
<i>Самостоятельная работа</i>	Агитационно-массовое искусство революционной эпохи (1917-1922 гг.). Советское искусство Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.).	4

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
/ ОЗО IV курс 8~й семестр /

Тема: Многообразие творческих групп и художественных направлений в советском искусстве 1920-х годов.

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ. ВЛИЯНИЕ МОДЕРНИЗМА НА РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА 1920-Х ГОДОВ.

- Природа русского художественного футуризма (кубофутуризма).
- УНОВИС и деятельность К.Малевича. Супрематизм.
- Конструктивизм и теория "производственного искусства" (ИНХУК, "ОСА" /Объединение современных архитекторов/, "АСНОВА" /Ассоциация новых архитекторов/).
- «Аналитическое искусство» П. Филонова.

2. УКРЕПЛЕНИЕ ПОЗИЦИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ 1920-Х ГОДОВ. БОРЬБА ЗА «ПОНЯТНОСТЬ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА.

- АХРР и творческая деятельность художников ахровцев.
- Общество станковистов /ОСТ/.
- Общество художников "Четыре искусства.
- Общество русских скульпторов (ОРС).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Популярная художественная энциклопедия. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декор, ис-во. Гл.Ред. В.М.Полевой. – М., "Сов.-Энциклопедия", 1936, Т. 1,2.
- Аполлон, Изобразительное и декоративное ис-во. Архитектура. Терминологический словарь. Под, общ, ред. А.М.Контора.- М., "Эллис Лак",1997.
- Власов В.Г. Стили в искусстве. Т 1,2,3. –СПб., 1995.
- Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. — Мн., 2003.
- Степанян Н.С. Искусство России XX века. – М., 1999.
- Борьба за реализм в изобразительном ис-ве 1920х г. Материалы, документы, воспоминания. Сборник, М., 1962.
- Северюхин Д.А., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР /1820-1932/. Справочник – СПб.: Из-во Чернышева, 1992.
- Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. - М., 2003.
- История русского и советского искусства. Учебное пособие для вузов. М.М.Алленов, О.С.Евангулова и др. Под ред. Д.В.Сарабьянова. М.: «Высшая школа», 1989.
- Очерки истории советского искусства. Архитектура, живопись, скульптура, графика. П.А.Павлов, А.М. Журавлев и др, М.: Сов.художники, 1980.
- Авангард, остановленный на бегу. Альбом. – Л., 1989.
- Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. Сарабьянов А.Д. – М., 1992.
- Живопись 1920-1930. Государственный Русский музей: каталог- альбом. – М.,1989.
- Бобринская Е.А. Футуризм и кубофутуризм. – М., 2000.
- Николлета Мислер, Дж.Боулт, Филонов. Аналитическое ис-во. М., "Советский художник", 1990.
- АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. Сост. Л.М.Гронский, В.Н.Перельман. – М.,1973./ в книге дан полный перечень книг и статей, посвященный АХРР / с. 420-424.
- Вл.Костин. ОСТ/общество станковистов/ - Л., Художник РСФСР, 1976 /в книге приведены библиография (144-143) и полный состав работ, экспонированных на всех четырех выставках ОСТ /с,149/.
- А.И.Мазаев. Концепция «производственного искусства» 20х гг. Историко-критический очерк. М., 1975.
- Искусство и художественная жизнь России советского периода (1917-1941 гг.): Курс лекций / Авт.-сост. Н.Д. Васюченко. — Витебск: Изд. УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006.

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 1, 2
ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА /V курс» 9~й семестр/.

Тема: Многообразие творческих групп и художественных направлений в советском искусстве 1920-х годов.

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ. ВЛИЯНИЕ МОДЕРНИЗМА НА РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА 1920-Х ГОДОВ.

- Природа русского художественного футуризма.
- УНОВИС и деятельность К.Малевича. Супрематизм.
- Конструктивизм и теория "производственного искусства".
- «Аналитическое искусство» П. Филонова.

2. УКРЕПЛЕНИЕ ПОЗИЦИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ 1920-Х ГОДОВ. БОРЬБА ЗА «ПОНЯТНОСТЬ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА.

- АХРР и творческая деятельность художников ахровцев.
- Общество станковистов /ОСТ/.
- Общество художников "Четыре искусства".
- Общество московских художников /ОМХ/
- Творческая деятельность объединения «Маковец»

3. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБЛАСТИ АРХИТЕКТУРЫ 1920-Х ГОДОВ.

- Рационализм. Объединение "АСНОВА" /Ассоциация новых архитекторов/.
- Конструктивизм. Организация "ОСА" /Объединение современных архитекторов/.
- Неоклассицизм.

4. РАЗВИТИЕ СКУЛЬПТУРЫ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ 1920 ГГ.

- Общество русских скульпторов (ОРС).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Популярная художественная энциклопедия. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декор, ис-во. Гл.Ред. В.М.Полевой. – М., "Сов.-Энциклопедия", 1936, Т. 1,2.
- Аполлон, Изобразительное и декоративное ис-во. Архитектура. Терминологический словарь. Под, общ, ред. А.М.Контора.- М., "Эллис Лак",1997.
- Власов В.Г. Стили в искусстве. Т 1,2,3.
- Нона Степанян. Искусство России XX века. М, 1999.
- Борьба за реализм в изобразительном ис-ве 1920х г. Материалы, документы, воспоминания. Сборник, М., 1962.
- Д.А.Северюхин. Золотой век художественных объединений в России и СССР /1820-1932/. Справочник - По: Из-во Чернышева, 1992.
- Т.В.Ильина. История искусств. Русское и советское искусство. М., "Высшая школа", 1989.
- История русского и советского искусства. Учебное пособие для вузов. М.М.Алленов, О.С.Евангулова и др. Под ред. Д.В.Сарабьянова. М.,«Высшая школа", 1989.
- История советского искусства. Живопись, скульптура, графика. М., Искусство,1965.
- История русского искусства. Под ред. И.З.Грабаря, М., Из-во Академии наук СССР, 1957, т. 10.
- Очерки истории советского искусства. Архитектура, живопись, скульптура, графика. П.А.Павлов, А.М. Журавлев и др, М., Сов.художники , 1980.
- Авангард, остановленный на бегу. Альбом, Автор статей Е.Ковтун, Й.Бабаназарова, Э.Газиева. – Л.,1989.
- Николлета Мислер, Дж.Боулт, Филонов. Аналитическое ис-во. М., "Советский художник", 1990.
- АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. Сост. Л.М.Гронский, В.Н.Перельман. – М.,1973./ в книге дан полный перечень книг и статей, посвященный АХРР /с,420-424.
- Вл.Костин. ОСТ/общество станковистов/ - Л., Художник РСФСР, 1976 /в книге приведены библиография (144-143) и полный состав работ, экспонированных на всех четырех выставках ОСТ /с,149/.
- Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. Авт.-сост. А.Д. Сарабьянов. Тексты И.А.Гурьяновой, А.Д. Сарабьянова – М., 1992.
- Живопись 1920-1930. Государственный Русский музей: каталог- альбом. – М.,1989.
- А.И.Мазаев. Концепция «производственного искусства» 20х гг. Историко-критический очерк. М., 1975.

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 3
ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА / V курс 9-й семестр/.

Тема: Соцреализма как основное направление и творческий метод в советском искусстве 1930-х гг.

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Особенности художественной жизни советского государства в 1932 -41 гг. "Перестройка" художественных организаций и возникновение творческих союзов.
2. Объявление единого художественного направления - социалистического реализма, определение основных принципов и особенностей творческого метода советских художников. Темы и жанры искусства соцреализма.
3. Формирование "советского стиля" - соцреализма - в архитектуре 1930-х гг. "Сталинский ампир". Конкурс на строительство Дворца Советов в Москве. Сооружение Московского метрополитена, канала Москва-Волга, ансамбля Всесоюзной сельскохозяйственной выставки павильонов СССР на Всемирных выставках в Париже и Нью-Йорке. Реконструкция Москвы, Ленинграда и др. городов.
4. Утверждение принципов соцреализма в советской скульптуре 1930-х гг. Ведущее положение монументальной, и монументально-декоративной скульптуры. Творчество В.И.Мухиной, С.Д. Меркурова, М.С. Манизера, Н.В. Томского, Г.Л.Мотовилова, В.А.Синайского, И.М.Чуйкова, С.Д.Лебедевой и др.
5. Развитие монументальной и станковой живописи 1930-х гг. Творческая деятельность А. И. Герасимова. В.П. Ефанова, И.И Бродского, Б.В. Иогансона, И.Э. Грабаря, А. А. Дейнеки, А. Н. Самохвалова, Ю.И. Пименова, С.В. Рянгиной, С. В. Герасимова, Т.Г. Гапоненко, А.А. Пластова, Кукрыниксов, Е.Е. Лансере, П.П. Соколова-Скаля и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Популярная худ. энциклопедия. Гл. ред. Б. М. Полевой. – М., 1986, т. 1,2.
- Аполлон, Термин. словарь. Под общ. ред. А.Д. Контора. М., 1997.
- Власов В. Г. Стили в искусстве, т. 1,2,3.
- Нона Степанян. Искусство России XX века - М., 1999,
- А.И. Морозов . Конец утопии. Из истории ис-ва в СССР 1930х гг. М., Галарт, 1995. /в книге содержится перечень книг и публикации по теме семинара, с, 219-221/.
- И. Голомшток, Тоталитарное ис-во. – М., "Галарт", 1994.
- Вл.Паперный. Культура "Два". – М., Новое лит. обозрение, 1996.
- История русского и сов. ис-ва. Учебное пособие для вузов. Под ред. Д.В. Сарабьянова. – М., "Высшая школа", 1989.
- Т.В.Ильина. История искусств. Русское и советское ис-во.М.,1989.
- История советского ис-ва. М., 1965, т.1.
- История русского ис-ва. Под общ, ред. З.Грабаря. М., Из-во Академии наук СССР, 1957, т. XII.
- И.А. Бартедьев, В.Н.Батажкова. "Очерки истории архитектурных стилей.-М., "Изобразительное Искусство" 1933.
- М.С Лебединский. Живопись, рожденная октябрем. Становление и развитие соцреализма в русской советской живописи. 1920-1930е гг. М.,1986.
- Н.Фомина. «Соцреализм»– художественный стиль или метод государственного руководства искусством. «Искусство в школе» 5/6, 2001.

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 4
ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА / V курс 9-й семестр/.

Тема: «Альтернативное искусство» эпохи соцреализма 1930-х годов.

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Неприятие инакомыслия и борьба с формализмом и натурализмом в советском искусстве 1930-х гг. Репрессии в творческой среде.
2. Творчество М. В. Нестерова.
3. Творчество П.Д. Корина.
4. "Бегство в природу". Особенности пейзажной живописи. Творческая деятельность К.Ф. Юона, В.К. Бялыницкого-Бирули, В.Н. Бакшеева, Н.П. Крымова, А.В. Куприна, И. Э.Грабаря, А. М. Васнецова, М.С. Сарьяна, П.П.Кончаловского, И.И.Машкова, С.В.Герасимова, К.Ф.Богаевского, А.И.Морозова, А.Древина, М.К.Соколова, Б.Рыбченкова и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- 1. Нона Степоян. Искусство России XX в. - М, 1999.
- А.И. Морозов. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х г. М., 1995. /в книге содержится перечень лит. источников по теме семинара /.
- И. Голомшток." Тоталитарное ис-во" – М.,1994.
- Вл. Паперный. Культура "Два", - М: "Новое лит. обозрение", 1996.
- С.Н. Дурьлин. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1965.
- С.Н. Дурьлин. Нестеров-портретист. М.,1949.
- И.И.Никонова, М.Б.Нестеров, - М, 1984.
- Н.А.Михайлов. П. Корин. - М, 1982.
- М.А. Климова. Н.П.Крымов М. 1958
- Н.П.Крымов - художник и педагог. Статьи, воспоминания. М. , 1960 .
- Сапего И. Чувство или логика. /Заметки о творчестве Н.П.Крымова/М.,1965.
- Михайлов А.И. М.С. Сарьян. М., 1953.
- Кравченко К. С. А.В.Куприн. М., 1973.
- А.С.Галушкина, С.Б.Герасимов. М., 1964.
- О.Л.Подобедова, Л.Э.Грабарь. М., 1964.
- Дружинин С. И.И.Машков. М., 1961.
- М.Л. Нейман, П.П. Кончаловский М. , 1967,
- М.Ф.Киселев. Пейзаж советских художников. 1917-1974. Москва, 1975.

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 5

ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА / V курс 9~й семестр/.

Тема: Советское искусство в годы Великой Отечественной войны /1941-1945 гг./

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

I. Искусство графики в период Великой Отечественной войны.

- Плакат. Содержание плаката и этапы его развития в годы войны. "Окна ТАСС" как разновидность плаката. Плакаты Кукрыниксов, В.Корецкого, В.Иванова, Л.Голованова, А.Кокорекина и др.
- Газетно-журнальная графика. Карикатуры.
- Станковая графика. Фронтовой рисунок. Работы Н Жукова, А.В.Кокорина, О.Ю. Петрова, С. Урановой и др. Графические серии Д. Шмаринова, А. Похомова, Л. Сойфертиса, Г. Верейского.

II. Советская живопись в годы Великой Отечественной войны.

- Батальный жанр. Произведения А. Дейнеки, В.Серова, П.Кривоногова, Ф.Богородского и др.
- Жанровая картина в творчестве А. Пластова, Т. Гопоненко, Кукрыниксов, С.Герасимова, Ю.Пименова и др.
- Историческая живопись и изменение в ее тематике. Произведения П. Корина, Е.Лансере, Н.Ульянова, А. Бубнова, М. Авилова.
- Портретная живопись А.Герасимова, В.Яковлева, Вл.Серова, А.Модорова, П.Кончаловского, М.Сарьяна и др.
- "Пейзаж войны" в произведениях А.Дейнеки, Г. Нисского, Я. Ромаса, В.Бакшеева, Н. Ромадина и др.

III. Советская скульптура периода Великой Отечественной войны.

- Особенности развития станковой и монументальной скульптуры в годы войны. Работы В. И. Мухиной, Н. Б. Томского, Е.Б.Вучетича, С.Д.Ледевой, М.Г. Манизера, Е.Ф. Белашовой, Р.В. Лишеева и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- История советского искусства. т. 2 М: "Ис-во", 1968.
- История русского и сов, ис-ва. Под ред. Д.В. Сарабьянова. М.,1989.
- Т.Е. Ильина. История ис-ва. Русское и сов ис-во. М.,1989.
- История рус. ис-ва. Под общ. ред. Н.Э. Грабаря. – М., Из-во Академии наук СССР, 1964, Т.ХШ /дополнительный/.
- П.К.Сузвалев. Сов. ис-во периода ВОВ.- М., "Сов. худ." 1965.
- Е. В. Зайцев, Худ. летопись Великой Отечественной. Графика, живопись, скульптура. Театрально-декорационное ис-во. Народное ис-во. – М., 1986.
- Альбом. ВОВ в произведениях сов. худ. Авт.-сост. О.И. Сопоцинский. М., 1979.

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 6

ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА / V курс 9-й семестр/

Тема: Тенденции в развитии советского искусства послевоенного периода /1945-1985гг./

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Общая характеристика советского искусства 1945-1955 гг. "Сталинский ампир". "Теория бесконфликтности" Бригадный метод создания парадных произведений. Преобразование Всероссийской академии художеств во Всесоюзную.
2. Общая характеристика советского искусства 1955-1970 гг. Расширение тематического и образного диапазона. Возрождение деятельности модернистских направлений.
3. "Суровый стиль", художественные особенности. Произведения В.Е.Попкова, В.И.Иванова. Т.Т.Салахова, А.И.Андропова, Г.М. Коржева, Д. Д. Жилинского и др.
4. Тенденции в развитии советского искусства 1970-1985 гг. Поляризации советского искусства.
5. "Лианозовская группа" и др. объединения андеграунда в советском искусстве 1985-85 гг. Деятельность А.Зверева. М.Шемякина, Э. Булатова, И. Кабакова и др. художников-диссидентов.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Н. Степанян. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. М., 1999г.
- Советское изобразительное искусство. 1941-80 гг. Под ред. Б. В.Веймарно, О.И.Сопочинского - М: "Искусство". 1981.
- Очерки истории сов. искусства. 1917-77. /П.А.Павлов, А.М.Журавлев, А.К.Морозов и др. М., "Советский художник", 1930.
- А.В. Парамонов, С.М. Червоная. Советская живопись. Книга для учителя. М., "Просвещение", 1981.
- Т.В.Ильина. История искусств. Русское и советское искусство. М., "Высшая школа", 1989.
- Власов В.Г. Стили в искусстве. Справочник . т. 1,2,3.

СЕМИНАРСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7
ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА / V курс 9~й семестр/

*Тема: Темы и жанры послевоенной советской живописи
/1945-85 гг. /*

ОПОРНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Историческая живопись послевоенного советского искусства /1945-1985/. Произведения А.П. Бубнова, С.В.Герасимова, Г.Н.Горелова, Вл. Серова, Б.В. Иогансона, Д. Корина, Г.М.Коржева, Е.Е. Моисеенко, В.В.Шаталина, Кукрыниксов, Б.С. Угарова, и др.
2. Разработка темы Великой Отечественной войны в исторической и батальной живописи послевоенного советского искусства /1945-1985/. Произведения Кукрыниксов, Б.М.Неменского, М.А. Савицкого, Ю.М. Непринцева, П.А.Кривоногова, Г.М. Коржева, Е.Е. Моисеенко, Б.С. Угарова и др. Послевоенная деятельность студии им. М.Б. Грекова.
3. Жанровая живопись послевоенного советского искусства /1945-1985 гг./. Творчество В.Н. Костецкого, А.И.Лактионова, А.А. Пластова, С. В. Герасимова, Т. Н. Яблонской, А. и С.Ткачевых, Ш.П. Кугача, В.Ф. Стожарова, А.А.Дейнеки, Ю.И.Пименова, Д.К. Мочальского, В.И. Иванова, В.Е.Попкова, Ф.П. Решетникова, И.В. Шевандроной, С.А.Григорьева, С.А.Чуйкова и др.
4. Портретная живопись послевоенного советского периода искусства /1945-1985 гг./. Образ человека в работах П.Д.Корина, М.С.Сарьяна, А.М.Герасимова, И.А. Серебряного, Л.В. Кобачека, А.А. Пластова, Вл.А.Серова, К.М.Максимова, Т.Т.Салахова, Д.Д. Жилинского, Б.С. Угарова, А.М. Шилова, Д.А. Налбадяна, И.С.Глазунова, О. Филатчева, Т. Назаренко, С.А.Чуйкова, Д.К.Свешникова и др.
5. Пейзажная живопись послевоенного советского искусства /1945-1985/. Произведения Б.Н.Яковлева, Г.Г. Нисского, В.Н.Бакшеева, В.Д. Бялыницкого-Бирули, К.Ф. Юона, И.П.Крымова, С.В.Герасимова, А.М. Грицая, Н.М. Ромадина, В.М.Сидорова, Е.И.Зверькова, У. Тансыкбаева, В.В.Мешкова, М.С.Сарьяна, С.А.Чуйкова, В.Ф.Стожарова, Б.Ф.Домашникова, Я.Д. Ромаса, Э.Ф. Калныныша и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Н. Степанян. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. М., 1999г.
- Советское изобразительное искусство 1941-60 гг. Под ред. Б.В. Веймарна, О.И. Сопоцинского. М: "Искусство", 1981.
- Е. Очерки истории советского искусства. 1917-77. /П.А.Павлов, А.М.Журавлев, А.И.Морозов и др. М., "Советский художник", 1980.
- А.В.Парамонов, С.М. Червоная. Советская живопись. Книга для учителя. М: "Просвещение", 1981.
- Люди земли советской. Живопись советских художников 1960-80х гг. Авт вст.статьи и составитель В.А. Лентяшин - Л: "Аврора", 1986.
- Б.М.Никифоров. Советская жанровая живопись. М: Из-во АК СССР 1961.
- Молодые художники о Родине. Альбом. Автор вст. статьи Т.Салахов Составитель В.А.Рыжова, м: "Советский художник", 1985.
- Л.С. Зингер. Советская портретная живопись 1930-х - конца 1950 -х гг. М: "Изобразительное искусство", 1989.
- Образ современника: Советский живописный портрет. 1917-1976. Сост. Л.С.Зингер, В.Г. Тартаковская, А.Т. Ягодковскя. М: 1978.
- В. Зименко. советская историческая живопись. М: 1970 10.Великая Отечественная война в произведениях советских художников. Живопись, скульптура, графика. О. Сопоцинский. М: 1979.

Вопросы к зачету по истории искусств для студентов 5 курса ХГФ

1. Революционные события 1917 года и их влияние на развитие русского искусства. Периодизация и особенности советского искусства.
2. Общая характеристика советского искусства 1917-1921 гг. Агитационно-массовые формы искусства.
3. Общая характеристика советского искусства 1922-1932 гг. Многообразие творческих групп и направлений. Отражение борьбы художественных течений в художественном образовании.
4. Модернистское направление в советском искусстве 1922-1932 гг./Футуризм, абстракционизм, супрематизм, конструктивизм, производственное искусство и др./ Творческая деятельность К. Малевича, М.Шагала, П. Филонова, В. Татлина, Л. Лисицкого и др.
5. Укрепление позиций реалистического направления в советском искусстве 1922-1932 гг. Деятельность творческих объединений художников-реалистов (АХРР, ОСТ, «Четыре искусства» и др.).
6. Развитие советской скульптуры 1920-х гг. Общество русских скульпторов (ОРС). Творчество И.Д. Шадра, Н.А. Андреева и др. скульпторов.
7. Особенности архитектурного творчества в первые годы советской власти. Основные направления советской архитектуры 1920-х гг.
8. Особенности художественной жизни советского государства в 1932-1941 гг.
9. Соцреализм, как основное направление и творческий метод советского искусства. Формирование, основные принципы и особенности соцреализма, диапазон тем и жанров.
10. Основные темы и жанры в станковой живописи 1932-1941 гг. Разработка центральных образов соцреализма.
11. Борьба с формализмом и натурализмом" в советском искусстве 1930-х гг. Репрессии в творческой среде. «Альтернативное искусство» эпохи соцреализма в советской живописи 1930-х гг.
12. Творчество М.В. Нестерова и П.Д. Корина.
13. Формирование "советского стиля" в архитектуре 1930-х гг. «Сталинский ампи́р».
14. Утверждение принципов соцреализма в советской скульптуре 1930-х гг.
15. Общая характеристика советского искусства в годы Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.). Роль изобразительного искусства. Многообразие форм патриотической деятельности художников на фронтах и в тылу.
16. Развитие графики в годы Великой Отечественной войны. Основные темы и разновидности графики.
17. Отражение военной жизни в станковой живописи 1941-1945 гг. Трагический и героический, конкретный и типический образы. Тематика и жанровые соотношения.
18. Общая характеристика советского искусства 1945-1955 гг.

19. Общая характеристика советского искусства 1955-1970 гг.
20. "Суровый стиль", художественные особенности.
21. Тенденции в развитии советского искусства 1970-1985 гг. Поляризация советского искусства.
22. «Лианозовская группа» и другие объединения андеграунда в советском искусстве 1965-1985 гг. Деятельность А. Зверева, М. Шемякина, Э. Булатова, И. Кабакова и др. художников-диссидентов.
23. Историческая живопись послевоенного советского искусства (1945-1985 гг.)
24. Разработка темы Великой Отечественной войны в исторической и батальной живописи послевоенного советского искусства (1945-1985 гг.)
25. Жанровая живопись послевоенного советского периода (1945-1985 гг.)
26. Портретная живопись послевоенного советского искусства (1945-1985 гг.).
27. Пейзажная живопись послевоенного советского искусства (1945-1985 гг.)
28. Монументальная и станковая скульптура послевоенного советского искусства (1945-1985 гг.).
29. Тенденции в развитии архитектуры послевоенного советского искусства (1945-1985 гг.)
30. Станковая и книжная графика (1917-1985 гг.).

ПЕРЕЧЕНЬ
избранных произведений по курсу истории России советского
периода для студентов 5 курса.

Советское искусство 1917 – 1932 гг.

1. Д.С. Моор «Ты записался добровольцем» (1920 г., плакат)
2. В.Н. Дени «Капитал» (плакат, 1919 г.).
3. В. Маяковский «Окна сатиры РОСТА».
4. М.Шагал «Прогулка» (1917).
5. В.Кандинский «Композиция № 7» (1913)
6. К.Малевич « Черный квадрат» (1914)
7. Вл. Татлин проект «Башни Ш Интернационала» (1920 г.)
8. П.Н. Филонов «Формула весны» (1928-1929 гг.).
9. Б.М. Кустодиев «Большевик» (1920 г.), «Масленица» (1919 г.)
- 10.К.Ф. Юон «Новая планета» (1921 г.)
- 11.И.И. Бродский «Выступление Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году» (1926 г.), «Ленин в Смольном» (1930 г.)
- 12.М.Б. Греков «Тачанка» (1925 г.)
- 13.Е.М. Чепцов «Заседание сельской ячейки» (1924 г.)
- 14.А.Е. Архипов «Девушка с кувшином» (1927 г.)
- 15.Г.Г. Ряжский «Делегатка» (1927 г.)
- 16.Б.Н. Яковлев «Транспорт налаживается» (1923 г.)
- 17.А.А. Дейнека «Оборона Петрограда» (1928 г.)
- 18.К.С. Петров – Водкин «Купание красного коня» (1912), «Петроград 1918 года» («Петроградская мадонна») (1919 г.), «Смерть камисара» (1928 г.), «Портрет Ахматовой» (1922 г.), «Черемуха в стакане» (1922 г.)
- 19.И.И. Машков «Снедь московская: хлебы» (1924 г.)
- 20.М.С. Сарьян «Горы» (1923 г.)
- 21.Р.Фальк «Красная мебель» (1924 г.)
- 22.Клуб им. И.В. Русакова (арх. К.С. Мельников, 1927-1929 гг.)
- 23.Проект Института библиотековедения им. В.И. Ленина (арх. И. Леонидов, 1927 г.)
- 24.Мавзолей В.И. Ленина (арх. А.В. Шусев, 1924-1930 гг.)
- 25.И.Д. Шадр «Булыжник – оружие пролетариата.1905 год» (1927).
- 26.Н.А. Андреев скульптурная серия портретов «Лениниана» (1919-1932 гг.) статуя «Ленин-вождь» (1931-1932 гг.), графический портрет Ленина (сангина, карандаш 1920-е гг.)
- 27.В.И. Мухина статуя «Крестьянка» (1927 г.)
- 28.С.Д.Лебедева портрет Ф.Э.Дзержинского (1925)
- 29.В.А.Ватагин «Тигр»
- 30.В.А. Фаворский портрет Достоевского (1929 г.)
- 31.А.П. Осторумова-Лебедева «Ленинград. Фонтанка и Летний сад в инее» (1929)

- 32.И. Кравченко «Страдивари в своей мастерской» (1926 г.)
33.Г.С. Верейский «В саду Русского музея» (1925 г.)

Советское искусство 1932 – 1941 гг.

- 34.А.М. Герасимов «Ленин на трибуне» (1929-1930 гг.), «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938 г.), «После дождя. Мокрая терраса» (1935 г.)
35.А.А. Дейнека «Обеденный перерыв. Донбасс» (1935 г.) «Будущие летчики» (1938 г.), «Мать» (1932 г.), «Футболист» (1934)
36.Ю.И. Пименов «Новая Москва» (1937 г.)
37.А.Н. Самохвалов «Девушка в футболке» (1932 г.).
38.С.В. Герасимов «Колхозный праздник» (1937 г.), «Зима» (1939 г.)
39.А.А. Пластов «Купание коней» (1938 г.)
40.Б.В. Иогансон «Допрос коммунистов» (1933 г.), «На старом уральском заводе» (1937 г.)
41.М.Б. Греков «Трубачи Первой конной Армии» (1934 г.)
42.Н.П. Ульянов «Пушкин с женой на придворном балу»(1935-1937)
43.М.В. Нестеров портрет художников П.Д и А.Д. Кориных (1930 г.) портрет скульптора И.Д. Шадра (1934 г.), портрет академика А.Н. Северцева (1934 г.), портрет академика И.П. Павлова (1935 г.), портрет хирурга С.С. Юдина (1935 г.), портрет скульптора В.И. Мухиной (1940 г.).
44.И.И. Бродский портрет А.М. Горького.
45.П.П. Кончаловский «Портрет Вс. Мейерхольда» (1938 г.) «Сирень» (1933 г.)
46.П.Д. Корин цикл «Реквием» («Русь уходящая»), портрет А.М. Горького (1932 г.), портрет художника М.В. Нестерова (1939 г.)
47.К. Ф. Юон «Купола и ласточки» (1921 г.), «Конец зимы. Полдень» (1929г.)
48.В.Н. Бакшеев «Голубая весна» (1930 г.)
49.Н.П. Крымов «У мельницы» (1927 г.)
50.К.Ф. Богаевский. Крымский пейзаж (1930)
51.А.В. Куприн «Беасальская долина» (1937 г.)
52.А.А. Рылов «В голубом просторе» (1918 г.)
53.Проект Дворца Советов в Москве (арх. Б. Иофан, Вл. Шуко, В. Гельфрейх, 1932 – 1933 гг.)
54.Станции Московского метрополитена.
55.Ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.
56.Павильоны СССР на Всемирных выставках в Париже и Нью-Йорке.
57.В.И. Мухина скульп. группа «Рабочий и колхозница»(1937), скульптурный портрет архитектора С.А.Замкова (1934-1935)
58.С.Д. Меркуров памятник Ленину и Сталину на канале Москва-Волга (1937 г.)
59.С.Т. Коненков «Ф.М. Достоевский» (1933 г.)
60.Эрзя (С.Д. Нефедов) «Женский портрет» (1934 г.)
61.Е.А. Кибрик «Ласочка» илл. к роману Р. Роллана "Кола Брюньон" (1934-1936гг.)

Советское искусство в годы Великой Отечественной войны (1941 – 1945 гг.)

62. И.М. Тоидзе «Родина-мать зовет!» (плакат, 1941 г.)
63. Кукрыниксы «Потеряла я колечко» (плакат, 1943 г.)
64. В. Корецкий «Воин Красной Армии, спаси!» (плакат, 1942 г.)
65. Л. Голованов «Дойдем до Берлина» (плакат, 1944 г.)
66. Кукрыниксы Окна ТАСС «На приеме у бесноватого главнокомандующего» (1944 г.)
67. А.А. Дейнека «Оборона Севастополя» (1942 г.), «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1942 г.)
68. А.А. Пластов «Фашист пролетел» (1942 г.), «Жатва» (1945 г.), «Сенокос» (1945 г.)
69. П.Д. Корин триптих «Александр Невский» (1942-1943 гг.) («Северная баллада», «Александр Невский», «Старинный сказ»)
70. Н.П. Ульянов «Ларистон в ставке у Кутузова» (1945 г.)
71. А.М. Герасимов портрет старейших художников (И.Н. Павлова, В.Н. Бакшеева, В.Н. Белыницкого-Бируля, В.Н. Мешкова) (1944)
72. П.Д. Корин портрет пианиста К.Н. Игумнова (1941-1943 гг.), портрет маршала Г. Жукова (1945 г.)
73. К.Ф. Юон «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1942)
74. М.С. Сарьян «Армянам-бойцам, участникам Великой Отечественной войны. Цветы» (1945 г.)

Советское искусство послевоенного периода (1945-1985 гг.)

75. А.И. Лактионов «Письмо с фронта» (1947 г.)
76. А.А. Пластов «Ужин трактористов» (1951 г.), «Весна» (1954 г.), «Полдень» (1961 г.)
77. А. и С. Ткачевы «Матери» (1961 г.), «Детвора» (1958-1960 гг.)
78. Т.Н. Яблонская «Хлеб» (1949 г.), «Утро» (1954 г.), «Безымянные высоты» (1969 г.)
79. Ю.П. Кугач «В субботу» (1964 г.)
80. Ф.П. Решетников «Опять двойка» (1952 г.)
81. Т.Т. Салахов «Ремонтники» (1963 г.)
82. В.Е. Попков «Строители Братской ГЭС» (1960 г.), «Шинель отца» (1972 г.)
83. Д.Д. Жилинский «Под старой яблоней» (1969 г.)
84. В.А. Серов «Ходоки у Ленина» (1950 г.), «Зимний взят» (1954 г.)
85. Б.В. Иогансон, В.В. Соколов, Д.К. Тегин, Н.Н. Чебаков, Н.П. Файдыш-Крандиевская «Выступление Ленина на 3 съезде комсомола» (1950)
86. П.А. Кривоногов «Победа» (1948 г.)
87. М.А. Савицкий «Партизанская мадонна» (1967 г.)
88. Е.Е. Моисеенко «Красные пришли» (1961 г.), «Черешня» (1969 г.), «Победа» (1970-1972 гг.)

89. Г.М. Коржев триптих «Коммунисты» («Интернационал», «Поднимающий знамя», «Гомер. (Рабочая студия)») (1957-1968 гг.), триптих «Опаленный огнем войны» («Следы войны», «Мать», «Уличный певец») (1962-1967 гг.)
90. Ю.М. Непринцев «Отдых после боя» (1951 г.)
91. И. Глазунов «Сто веков» (1988 г.)
92. П.Д. Корин портрет С.Т. Коненкова (1947)
93. Т. Салахов портрет композитора Кара Караева (1960 г.)
94. Д. Налбандян «Л.И. Брежнев выступает на Международном совещании в Хельсинки» (1976 г.)
95. В.К. Бялыницкий-Бируля «Зеленый май» (1947 г.)
96. К.Ф. Юон «Утро индустриальной Москвы» (1949 г.),
97. С.В. Герасимов «Ива цветет» (1950 г.)
98. Н.М. Ромадин «Керженец», «Лесная речка» (1956 г.)
99. А.М. Грицай «Подснежники» (1955-1968 гг.)
100. М.С. Сарьян «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (1952 г.)
101. В.Ф. Стожаров «Лен» (1967 г.)
102. Г.Г. Нисский «Подмосковье. Февраль» (1957 г.), «Над снегами» (1957 г.)
103. Р.М. Сидоров «Утро на Подоле» (1977 г.)
104. А.М. Шилов «Сын Родины» (1980 г.)
105. Здание Московского Государственного университета в Москве (арх. Л. Руднев, С. Чернышев и др.) (1949-1953 гг.)
106. Кремлевский Дворец съездов (арх. М. Посохин, А. Мндоянц, Е. Стамо, П. Штеллер, Н. Шепетильников) (1961 г.)
107. ВДНХ
108. Е.В. Вучетич «Советский воин-освободитель» Гл. монумент воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом (Берлин, Трептов-парк 1946-1949 гг.)
109. А.П. Кибальников памятник Маяковскому в Москве (1958 г.)
110. М.К. Аникушин памятник А.С. Пушкину в Ленинграде на пл. Искусств (1957 г.)
111. Мемориал "Хатынь" под Минском (1968-1969 гг., ск. С. Селиханов, арх. Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин).
112. Музей "Брестская крепость" (творч. коллектив под рук. А. Кибальникова, 1971 г.)
113. Памятник – ансамбль Мамаев курган в Волгограде (ск. Е. Вучетич и др., 1963-1967 гг.)
114. С.Т. Коненков «Автопортрет» (1953 г.), «Паганини» (1954 г.)
115. З. Азгур портрет индийск. писателя Рабиндраната Тагора
116. В.А. Фаворский иллюстрации к «Слову о полке Игореве» (1950 г.)
117. Е.И. Чарушин илл. к поризведению В. Бианки, М. Пришвина.
118. Е.А. Кибрик илл. к пр. А.С. Пушкина «Борис Годунов» (1965).
119. Д.А. Шмаринов илл. к роману А.Н. Толстого "Петр Первый" (1946 г.).
120. Зверев А. Т. Женский портрет (1970), Русский матрос (1982)
121. Булатов Э. Горизонт (1971—1972).

122. Булгакова О. В. Гоголь И. В. (1980).
123. Краснопевцев Д. Лист кровельного железа (1959).
124. Кропивницкий Е. Л. Композиция (1968).
125. Немухин В. Н. Джокер № 4 (1982—1983).
126. Плавинский Д. Рыба селакант (1965), Черепаха (1967).
127. Рабин О. Я. Натюрморт (1974), Бегство в Египет (1963).
128. Шемякин М. М. Балаганчик (1987), иллюстр. к песням В. Высоцкого (конец 1970х).
129. Яковлев В. Цветок (1968).

Репозиторий ВГУ

**СЛОВАРЬ-СПРАВОЧНИК
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ОБЪЕДИНЕНИЙ**

к изучению курса «История советского искусства»

Репозиторий ВГУ

Словарь-справочник художественных объединений

к изучению курса «История советского искусства»

Ассоциация художников революционной России (АХРР; с 1928—Ассоциация художников революции, АХР). Москва, 1922—1932.

АХРР основана в мае 1922 по инициативе ряда членов ТПХВ, СРХ и ОХМШ. Опираясь на традиции передвижников, стремилась к созданию содержательных произведений, отражающих современную действительность. Боролась с лефтовской установкой на отмирание станковой живописи и с лозунгом «искусство для искусства». Толчком к созданию ассоциации послужил диспут о реалистическом искусстве 1 марта 1922, накануне открытия 47-й выставки ТПХВ, в которой приняли участие будущие основатели АХРР. Центральным моментом диспута стало обсуждение доклада председателя ТПХВ П. А. Радимова «О значении быта в современной живописи» и декларации ТПХВ, основные положения которой, в частности, тезис о «документально-правдивом отражении советской действительности», позже легли в основу декларации АХРР.

В конце марта 1922 по инициативе П. А. Радимова, А. В. Григорьева, Е. А. Кацмана и других художников реалистического направления была создана «Ассоциация художников, изучающих революционный быт» (АХИРБ), которая получила поддержку Главполитпросвета во главе с Н. К. Крупской и фактически стала ядром будущего объединения, АХИРБ считала необходимым черпать сюжеты для художественных произведений непосредственно в гуще рабочих масс и развернула работу на промышленных предприятиях Москвы,

1 мая 1922 на Кузнецком мосту открылась «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим», организованная по инициативе АХИРБ и Главполитпросвета с участием членов ТПХВ, СРХ, ОХМШ, МТХ и других объединений. Эта выставка в дальнейшем считалась первой выставкой АХРР. 13 мая, в дни ее работы на квартире художника С. В. Малютина, состоялось организационное собрание, на котором было решено создать на основе АХИРБ новое объединение под предполагаемым названием «Общество художников революционной России». Одновременно была создана комиссия под председательством Радимова для выработки устава и декларации. В конце мая было утверждено название «Ассоциация художников революционной России», приняты устав и декларация, а также сформирован президиум АХРР, во главе которого встали П. А. Радимов (председатель), А. В. Григорьев (товарищ председателя), Е. А. Кацман (секретарь). С 1923 председателем стал Григорьев.

Первыми действительными членами АХРР стали учредители: А. Е. Архипов, Ф. С. Богородский, А. А. Вольтер, А. В. Григорьев, Н. И. Дормидонтов, И. Г. Дроздов, М. Д. Дроздов, Е. А. Кацман, В. В. Карев, С. М. Карпов, Н. Г. Котов, П. Ю. Киселис, Ф. К. Лехт, С. 8. Малютин, Н. М. Никонов, С. А. Павлов, В. Н. Перельман, П. А. Радимов, С. В. Рянгина, А. А. Сидоров, Л. С. Сосновский, Н. Б. Терпсихоров, Д. А. Топорков, Н. П. Христенко и Б. Н. Яковлев.

Из Декларации АХРР:

«...Наш гражданский долг перед человечеством—художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата (...)

Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания (...)».

К лету 1923 АХРР насчитывала до 300 членов. В последующие два года, после летних поездок ахрровцев по стране, повсеместно стали организовываться областные и республиканские филиалы, число которых в 1926 достигло 40, а число входящих в них художников — 650. Позднее специальным постановлением Совнаркома ассоциация получила право открывать свои отделения на всей территории СССР, в числе первых были созданы филиалы в Ленинграде, Казани (Татарский филиал), Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Царицыне, Астрахани, Ярославле, Костроме, Ростове-на-Дону, Рязани, Вятке, Уфе, Томске, Омске, Новосибирске (позже вошел в общество «Новая Сибирь»), Владивостоке, Свердловске, Калуге, Тамбове, Оренбурге, Иваново-Вознесенске, Смоленске, Воронеже, Пензе, Чебоксарах (Чувашский филиал), Баку, Ташкенте, Тифлисе (Грузинский филиал), Эривани (Армянский филиал; с 1930 существовал как независимая организация — АХРА) и др. По аналогии с АХРР в 1923 была организована Ассоциация художников Красной (Червовой) Украины (АХЧУ).

Состав АХРР пополнялся за счет других художественных обществ. Так, в 1924 в нее вошли члены Нового общества живописцев, весной 1926 — большая группа бывших «бубновова-летцев» из общества «Московские живописцы» (после 8-й выставки АХРР эта группа вышла из ассоциации и образовала Общество московских художников — ОМХ), в 1929 — группа из общества «Бытие», в начале 1931 — группа из общества «Четыре искусства». В АХРР вошли многие мастера, получившие признание до революции: В. Н. Бакшеев, И. И. Бродский, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. А. Касаткин, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, Ф. А. Малявин, И. И. Машков, Д. И. Митрохин, К. С. Петров-Водкин, А. А. Рылов, П. П. Соколов-Скаля, К. Ф. Юон и др.

В 1925 по инициативе московских и ленинградских учащихся художественных вузов было создано Объединение молодежи АХРР (ОМАХРР), которое обрело статус автономной организации при АХРР с самостоятельным уставом и структурой. В 1927 при АХРР организовалось Объединение художников-самоучек (ОХС). ОМАХРР и ОХС развивались под идеологическим руководством АХРР, имели разветвленную сеть филиалов в областных и республиканских центрах. Обе организации были представлены в руководстве АХРР и впоследствии оказывали заметное влияние на ее курс. В 1927 для общественного содействия ассоциации было создано Общество друзей АХРР (ОДА).

Основным направлением в деятельности АХРР в 1920-е годы стала выставочная работа. Ассоциация ввела тематический принцип выставок, придав им характер целенаправленных творческих отчетов. Состоялись следующие выставки АХРР: «Жизнь и быт Красной Армии» (2-я, июнь—июль 1922), «Жизнь и быт рабочих» (3-я; сентябрь 1922), «Красная Армия» (4-я; март 1923), «Уголок им. В. И. Ленина» (5-я; май 1923), «Революция, быт и труд» (6-я и 7-я; январь — февраль 1924 и февраль—март 1925), «Жизнь и быт народов СССР» (8-я; май — август 1926; затем показана в Ленинграде), «Выставка эскизов, этюдов и скульптуры Московской организации АХРР бывали видные государственные деятели и воен. начальники, февраль—март 1928), «Искусство в массы» (11-я; июнь 1929). Наиболее представительными по числу участников и количеству работ стали 8-я, 10-я и 11-я выставки. В составе последней были развернуты 2-я выставка ОМАХРР и 2-я выставка ОХС, а общее число участников составило 331. АХРР участвовала в XVI Международной выставке искусств в Венеции (1928) и в Художественно-промышленной выставке СССР в Нью-Йорке (1929); провела самостоятельную выставку в Кельне (1929). Наряду с этим в 1923—1931 состоялось более 70 выставок областных и республиканских филиалов.

Выставки АХРР организовывались с большим размахом, чему во многом способствовала поддержка Реввоенсовета, а также ВЦСПС и других общественных организаций. Рекордная посещаемость выставок свидетельствовала о популярности

художников этого направления у широких масс. На выставках АХРР бывали видные государственные деятели и военачальники. Так, 10-ю выставку посетили все члены Политбюро ЦКВКП(б),

В то же время, для выставок АХРР был характерен резкий контраст между произведениями крупных мастеров и работами самодеятельного уровня. К тому же заданная тематика выставок часто толкала художников к чрезмерной иллюстративности. Луначарский, отвечая на упреки критики, писал в предисловии к каталогу 8-й выставки: *«АХРР, правильно взрыхляя художественную новизну, пригласила художественно заговорить перед лицом народа всех, кто хочет служить ему и кто имеет дар наблюдать жизнь, и была не очень строга на первом широком смотре наших художественных сил; несмотря на что, доброжелательный глаз скорее скажет — и скажет справедливо, — что слабые произведения тонут в произведениях прекрасных, хороших, удовлетворительных и поэтому уже интересных по своему содержанию. Друг АХРР пожелает ей в будущем все большей четкости форм, позаботиться о том, чтобы и наивный реализм, который кое-где путает еще ноги многих участников выставки, поднялся до сознательного реалистического творчества».*

В 1924 было создано производственное бюро и издательская часть АХРР, которая занималась выпуском цветных репродукций, открыток, альбомов и выставочных каталогов (в 1929 издательство было передано ОГИЗу). С 1925 работало информационное бюро ассоциации, регулярно выпускавшее бюллетени. С 1929 ассоциация издавала журнал «Искусство в массы» (вышло 20 номеров).

3 мая 1928 в зале Гос. Академии художественных наук открылся 1-й Всесоюзный съезд АХРР, в работе которого приняло участие 150 делегатов. На съезде выступили А. В. Луначарский и Ем. Ярославский. В принятой декларации давалась установка *«художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность».* Съезд наметил курс на художественное оформление быта трудящихся и художественную обработку предметов массового потребления. Была также провозглашена задача объединить революционных художников всех стран в единую организацию — «Интерахр» и принято обращение «К революционным художникам всех стран». На съезде было принято новое название объединения — «Ассоциация художников Революции» (АХР).

В последующий период в АХР наметилось усиление пролеткультовских тенденций, выразителями которых были, в основном, деятели ОМ АХР и ОХС, занявшие ключевые позиции в руководстве ассоциации. Решения 3 пленума Центрального совета АХР (декабрь 1929), который выработал тезисы «О федерировании художественных обществ» и принял постановление «О чистке АХР», послужили толчком для выхода из ассоциации большой группы ее старых членов во главе с бывшим председателем президиума А. В. Григорьевым. Весной 1930 эта группа объединилась в Союз советских художников, который ставил задачей развитие реалистических традиций в духе прежнего курса АХРР. После 3 пленума Центральный совет возглавил Я. И. Цирельсон.

Летом 1930 АХР стала инициатором создания ФОСХ. В начале 1931 коммунистические фракции АХР, ОМАХР и ОХС совместно выработали «Проект платформы для консолидации пролетарских сил на изофронте» («За пролетарское искусство!»), в основу которого, легла идея дифференциации художников по классовому признаку. На IV пленуме Центрального совета АХР (март 1931) было провозглашено создание РАПХ, основное ядро которого составили кадры АХР, ОМАХР и ОХС.

АХР была ликвидирована в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932.

Лит.: Борьба за реализм, 13—25, 117—192; Князева В. АХРР. Л., 1967. Кацман Е. А. Записки художника. М., 1969, Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. М., 1973, С. 214—251. 321— 322; АХРР: Сборник воспоминаний, статей документов/Сост. И. М. Тройский, В. Н. Перельман, М., 1973.

«БЫТИЕ» (Общество художников «Бытие»). Москва, 1921 — 1930.

Общество основано группой выпускников ВХУТЕМАСа. Первоначально его ядро составляли бывшие ученики П. П. Кончаловского: А. А. Лебедев-Шуйский, Н. П. Ражин, С. Г. Сахаров, П. П. Соколов-Скаля, Г. А. Сретенский, А. А. Талдыкин и др. Группа пыталась по-новому переосмыслить творческий опыт «бубнововалетцев» и на его основе прийти к содержательной станковой картине, посвященной современной тематике. В дальнейшем состав общества постоянно менялся, однако, его основные идейные установки вплоть до 1929 оставались неизменными. Это нашло отражение, в частности, в программной статье, опубликованной в каталоге пятой выставки: *«Протест против крайностей левого искусства, к 1921 году пришедшего в лице конструктивизма к полному отрицанию станковой живописи и ее социального значения, явился связующим звеном между организаторами «Бытия». Лозунг крепкого, реалистического искусства в дальнейшем развивался и усугублялся обществом. Являясь по преемственности наследником «Бубнового валета», «Бытие» в последующем своем развитии отказалось от свойственного своему предшественнику сугубо формального отношения к вещи. (...) Только путем отказа от самоцельного пользования живописной техникой возможно для русской живописи стать вновь социальной. Таким образом, базируясь на приемах и методах, выработанных «Бубновым валетом», «Бытие» подошло к проблеме нового содержания. Ограничиваться лишь разрешением чисто живописных задач — означало бы бесконечно продолжать эпоху этюдности, и так уже замкнувшую русскую живопись в круг узко социальных интересов. Отсюда-то и возникает ответственной задачей, ставшая перед «Бытием» и определившая пути его дальнейшего развития. Это — вопрос о создании картины, как завершающей формы, столь характеризующей и выражающей предмет, что она сама по себе является содержанием».*

«Бытие» провело семь выставок (январь 1922, 1923, март 1925, февраль 1926, февраль 1927, январь— февраль 1928, март—апрель 1929), в которых в общей сложности участвовало более шестидесяти художников, в том числе: М. Н. Аветов, С. А. Богданов, Ф. С. Богородский, И. П. Булатов, С. Н. Бухарев, К. Я. Вейдеман, Л. А. Воронов, Н. Н. Григорьев, Б. С. Земенков, Д. Л. Колобов, И. В. Колобова, А. А. Колосов, М. А. Кузнецов, А. Л. Лебедев-Шуйский, И. П. Макарычев, М. С. Малютин, Г. И. Мотовилов, Д. В. Мурашов, С. Г. Мухин, Д. В. Нащекин, В. С. Никифоров, М. В. Оболенский, В. Л. Поваляева, Н. П. Ражин, Г. В. Розанов, В. Н. Рудаков, В. А. Саввичев, С. Г. Сахаров, П. П. Соколов-Скаля, Г. А. Сретенский, А. С. Ставровский, Н. С. Стеньшинская, И. С. Стеньшинский, А. А. Талдыкин, К. А. Чепцов, В. М. Шеришев, В. Р. Эйгес и др. Точный состав двух первых выставок неизвестен.

Накануне третьей выставки (1925) в «Бытие» вошли новые выпускники ВХУТЕИНа и часть бывших членов «Нового общества живописцев» (А. М. Глушкин, М. С. Перуцкий, Н. Н. Попов, Г. Г. Ряжский). С этого времени общество находилось в ведении Главнауки и получало государственную субсидию. Незадолго до четвертой, наиболее представительной выставки (1926) в общество влились бывшие «Московские живописцы» во главе с Л. В. Куприным, А. А. Осмеркиным и П. П. Кончаловским, причем последний был избран его почетным председателем. Вскоре после этой выставки группа молодежи под руководством Осмеркина (Б. И. Борисов, В. И. Григорьев, Е. Н. Иванов, М. Д. Кариев, В. М. Новожилов, Г. И. Рублев, В. Н. Садков, С. М. Таратухин, М. А. Фейгин, А. Н. Широков, Б. С. Шабль-Табулевич) вышла из общества и образовала самостоятельное объединение «Крыло» {позже «Крыло» в полном составе вошло в Общество московских художников}.

Весной 1929 в связи с отрицательно оценкой, которую получила в печати седьмая выставка, произошел раскол «по линии уточнения основных задач и целей общества». Сторонники прежнего курса «Бытия» перешли в АХР (Богданов, Колосов, Рудаков, Сретенский, Ставровский, Стеньшинские и др.) и в ОМХ (Аветов, Бухарев, Каптерев,

Мурашов, Мухин, Эйгес и др.). Оставшиеся члены провозгласили переход к производственному искусству, усиление монументальных задач, укрепление связей с клубной работой. В 1930 «Бытие» было реорганизовано в «Общество советских станковистов-оформителей» (ОССО).

Лит.: Буш, Замошкин, 54—58; Борьба за реализм, 112—116; Выставки, 90, 114—115, 154, 176, 204, 249, 255, 292; Лебедев, 110; Лобанов, 106, 109—113, 132—133; Маца 312—313. 426; Тугендхольд, 108—109, 114—115. Мельников Д. Выставка картин «Бытие»//Творчество. 1922. № 1—4. С. 72.

«ЖАР-ЦВЕТ» (Общество художников «Жар-Цвет»). Москва, 1923—1929.

Общество основано в декабре 1923 группой бывших участников выставок «Мир искусства» и «Московский салон». Продолжало традиции мирискусников и считало своей программой *«композиционный реализм на основе художественного мастерства»*. Члены-учредители: К. Ф. Богаевский, Е. И. Камзолкин, К. В. Кандауров, И. А. Менделевич, А. Э. Миганаджиан, Ю. Л. Оболенская, П. П. Свиридов и М. Е. Харламов.

Общество пропело в Москве пять выставок (1924, 1925, 1926, 1928 и 1929), в которых в общей сложности участвовало 120 живописцев и графиков, в том числе: Н. Н. Агапьева, А. Е. Архипов, Ф. С. Богородский, В. А. Ватагин, М. А. Волошин, О. Л. Делла-Вос-Кардовская, М. А. Добров, М. В. Добужинский, В. Н. Домогацкий, О. А. Жскулина, И. И. Захаров, Д. Н. Кардовский, Е. Н. Качура-Фалилеева, А. Л. Кузнецов, А. Е. Куликов, А. А. Лаппо-Данилевский, М. В. Леблан, С. И. Лобанов, Д. И. Митрохин, П. И. Нерадовский, Е. Д. Никифорова, А. П. Остроумова-Лебедева, К. С. Петров-Водкин, Н. И. Пискарев, С. М. Прохоров, Н. Э. Радлов, Ю. В. Разумовская, А. А. Рыбников, Н. Г. Салов, С. П. Сергеев, И. А. Соколов, М. А. Сухотина, Б. А. Такке, Н. П. Ульянов, В. Д. Фалилеев, Н. И. Хрустачев, М. А. Шаронов, А. М. Шишкевич-Круглова и др. В составе 4-й выставки была развернута юбилейная экспозиция Богаевского. Наряду с этим, члены общества участвовали в передвижных выставках, организованных Наркомпросом (1929 и 1930).

А. А. Сидоров писал во вступлении к каталогу 4-й выставки: *«Художники «Жар—цвета» объединены наиболее четко именно их влечением к картине, к композиции, поскольку в последней дан противовес «этюду», столь торжествующему в современной живописи. Исторически группировка сложилась на развалинах «Мира искусства», который все-таки остается центральной и наиболее культурной группой наших традиций и наследий. (...) К «Жар—цвету» будут всегда влечься те художественные энергии нами, которым одинаково тесен и душен как формализм, так и натурализм»*.

Общество распалось в 1929. В 1931 многие его члены участвовали в создании Союза советских художников. Другая группа в 1932 пошла в объединение «Искусство — социалистическому строительству» (ИССТР).

Лит.: Борьба за реализм, 27; Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 194-195,

«ИЗОБРИГАДА» (Общество художников «Изобригада»). Москва, 1931 —1932.

Общество основано группой бывших членов ОСТ, которые выдвигали лозунг «политического реализма», ориентировались на истолкование событий политической жизни и поддерживали РАПХ в вопросе о политической дифференциации художественных сил.

На экстренном собрании ОСТ, состоявшемся 31 января 1931, художники П. В. Вильямс, К. А. Вялов, С. А. Лучишкин, В. И. Люшин, Ю. И. Пименов и В. П. Тягунов выразили несогласие с идейно-политической линией, проводимой правлением общества и, по предложению Тягунова, потребовали смены руководства. При голосовании эта группа оказалась в меньшинстве (14 голосов против 19). В то же время собрание пришло к

выводу о необходимости размежевания двух образовавшихся групп, и вскоре группа Тягунова заявила о создании самостоятельного общества под названием «Изобригада», в состав которого вошли также новые члены.

К началу 1932 «Изобригада» насчитывала двадцать членов: С. Я. Адливанкин, Ф. В. Антонов, В. А. Васильев, П. В. Вильямс, Б. И. Волков, К. А. Вялов, М. Л. Гуревич, Е. С. Зернова, С. Д. Игумнов, К. А. Козлова, С. Н. Костин, И. А. Кудряшев, С. А. Лучишкин, В. И. Люшин, Е. К. Мельникова, С. Б. Никритин, К. К. Пархоменко, Ю. И. Пименов, В. П. Тягунов, А. А. Шахов. В правление общества вошли Тягунов (председатель), Адливанкин, Вильямс, Лучишкин и Люшин.

Адливанкиным и Никритиным была сформулирована платформа «Изобригады»: *«Наша прежняя практика, протекавшая в условиях старого ОСТа, носила в себе элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач социалистического строительства. Порвав с другой частью ОСТа, признав свои ошибки, перед нами стоит задача изжить недостатки.*

По линии творческо-организационной мы против выставок, стихийно дающих разрозненную продукцию отдельных художников. За выставки, имеющие единый тематический план, в основу которого положена идея, имеющая действенное развертывание (...)

По линии тактической: мы считаем, что основой Объединения художников должна быть классовая направленность их в творчестве. Поэтому мы будем стремиться к укреплению пролетарского сектора в искусстве, а также активно содействовать созданию союзнической организации, объединяющей всереволюционно-попутнические группы, активно становящиеся на позиции пролетариата».

«Изобригада» входила в ФОСХ, в президиуме которой ее представлял Лучишкин. Ее члены участвовали в устроенной ФОСХ «Антиимпериалистической выставке» (август 1931). Общество было ликвидировано по постановлению ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932.

Лит.: Борьба за реализм, 212—215; Маца, 579. Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л., 1976. С. 138—140. Сидоров А. А. Петр Вильямс: Живопись. Сценография. М., 1980¹. С. 12. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 66—67. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: Страница воспоминаний. М., 1988. С. 121.

«КОНСТРУКТИВИСТЫ» (Группа художников).

Москва, (1921) —(1924).

В группу, не имевшую формального статуса, вошли члены ОБМОХУ К. К. Медунецкий, В. А. Стенберг и Г. А. Стенберг. С 1920 они сотрудничали в ИНХУКе, а весной, 1921 совместно с А. М. Родченко участвовали в создании «Лаборатории конструктивизма». Художники разрабатывали новые идеи в области производственного искусства, сценографии, плаката и архитектуры, декларировали при этом приверженность к утилитаризму. В 1923—1925 примыкали к ЛЕФу.

В 1921 конструктивисты провели выставку в ИНХУКе, в январе 1922 — в «Кафе поэтов»; в мае 1924 участвовали в «1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» («Группа конструктивистов»).

Лит.: Советское искусство 20—30-х годов: ГРМ. Каталог временной выставки/ Вступ. ст. Е. Ф. Ковтуна. Л., 1988. С. 41, 45. Шихирева О. «Мы органичны с революцией...» // Творчество, 1989. № 6. С. 6—12. Стригалева А. Л. Искусство конструктивистов: от выставки — к выставке (1914—1932) // Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991. С. 121-155.

«КРУГ ХУДОЖНИКОВ» (Общество «Круг художников»). Ленинград, 1926—1932.

Общество основано выпускниками ленинградского ВХУТЕИНа, которые ставили целью повышение профессионального мастерства на основе усвоения традиций

мирового искусства и формального экспериментирования, стремились к отражению явлений современной действительности в формах станковой живописи и скульптуры, отвергали литературщину и сведение картины к агитсредству.

Идея создания общества зародилась в студенческой среде ВХУТЕИНа в 1924—1925. Ядро «Круга» составили выпускники 1925 года: Л. Р. Британишский, М. Ф. Вербов, Е. Гаскевич, М. И. Гельман, Т. Е. Гернет (Матвеева), Д. Е. Загоскин, Г. Кортиков, Т. И. Купервассер, С. А. Куприянова, Г. А. Лагздынь, И. Л. Лизак, В. В. Пакулин, А. Ф. Пахомов, А. И. Порет, А. И. Русаков, М. А. Федоричева, С. А. Чугунов и Я. М. Шур. В апреле 1926 эта группа выработала проект устава, окончательное оформление которого завершилось к осени. Председателем общества стал Пакулин, секретарем — Чугунов.

В дальнейшем «Круг» вобрал в себя самую талантливую молодежь Ленинграда. К 1928 в него входило более сорока художников, в том числе живописцы А. С. Ведерников, В. А. Денисов, Е. С. Заборовский, Г. И. Иванов, Н. В. Иванова-Ленинградская, Б. И. Иноземцев, В. В. Купцов, В. И. Малагис, М. В. Носков, П. А. Осолодков, Е. М. Петрова-Троцкая, А. П. Почтенный, А. Н. Самохвалов, М. М. Суцкевер, Г. Н. Траугот, Н. И. Хлестова; скульпторы С. Г. Каплун, Б. Е. Каплянский, А. Л. Малахин, Л. А. Месс, Н. С. Могилевский, И. Е. Шаньгин, М. Л. Шехтман, Э. Ф. Эккерт и др.

Из декларации общества (1928): *«Круг» ставит своей задачей утвердить в нашей стране живопись и скульптуру как искусства и профессии живописца и скульптора, как подлинные профессии. Эта задача требует упорной работы каждого члена общества у станка, твердого руководства этой работой со стороны всего коллектива и, наконец, активности «Круга» как общественной организации.*

По линии профессиональной — это учет и анализ всего художественного наследия прошлого и использование того формального опыта, который, повышая изобразительную культуру художника, содействует живописно-критическому познанию современности.

По линии общественной — увязка и сотрудничество с советской широкой общественностью».

Общество провело три отчетных выставки: в апреле—мае 1927, мае—июне 1928 и мае 1929 (все — в ГРМ), а также выставки в Доме работников просвещения (1927) и клубе завода «Красный треугольник» (1930). Его члены участвовали в выставке «Современные ленинградские художественные группировки» (1929) и «1-й Общегородской выставке изо-искусства Ленинграда» (1930). Последняя выставка общества состоялась в 1930 в Киеве, где обосновался «круговец» Денисов. В том же году при содействии ВОКСа и «Британского общества сближения с СССР» планировалось провести выставку в Лондоне. Выставки общества сопровождались лекциями и диспутами. С докладами о современном искусстве выступали Н. Н. Пунин, Н. М. Тарабукин, В. В. Воинов и др.

Художники «Круга» противопоставляли себя АХРРу с характерным для этого общества «протокольным реализмом». В предисловии к каталогу 3-й выставки подчеркивалось: *«Отрыв русского искусства от традиций мирового, усугубленный „ахровщиной“, заставляет еще сильнее заострять внимание на основных движущих формально-тематических элементах живописи и скульптуры. (. . .) Признавая чрезвычайно сложными проблемы темы в картине, общество считает, что тема в картине не может быть характеризована литературной сюжетикой, названием и т. п., а должна исходить из основного формального замысла».*

В свою очередь, программные установки и художественная практика «Круга» подвергались ожесточенной критике со стороны идеологов АХРР и Пролеткульта. Так, Г. Веселой писал: *«Круг» объединяет людей, идеологически больше связанных с прошлым, чем с сегодняшним днем; людей, которые формальными исканиями, картинкой, словно фиговым листочком, прикрывают свою буржуазную наготу, свою классовую физиономию, свое политическое убожество».*

Под влиянием идеологических атак «Круг» вскоре после второй выставки принял тезис об усилении коллективного руководства непосредственно в процессе работы художника над холстом, что нашло отражение в новой редакции декларации общества, опубликованной в 1930. Принятие этого тезиса и создание при обществе «Бюро контроля идеологии» («Бюркид») привело к расколу. Британишский, Носков, Самохвалов, Чугунов, Шаньгин и Шехтман перешли в общество «Октябрь», Вербов и Загоскин — в ОМАХР. Одновременно в «Круг» вступили молодые художники К. П. Демина, Н. Д. Емельянов, Ф. И. Зарянов, Л. Я. Тимошенко и др. После 1930 активная деятельность общества прекратилась. Формально оно продолжало существовать до весны 1932.

Лит.: Самохвалов А. Мой творческий путь. Л., 1977. С. 120, 128, 201. Шихирева О. Н. К истории общества «Круг художников»//Советское искусствознание—82. Вып. 1. М, 1983. С. 297—326. Живопись 1920—1930. ГРМ: Каталог выставки. М, 1988. С. 166—183. Шихирева О. П. «Мы органичны с революцией...»//Творчество, 1989. № 6. С. 6-12. Боровский А. Общество «Круг» и В. Малагис//Советская живопись. Вып. 9. М; 1987. С. 261—275.

«КРЫЛО» (Группа художников «Крыло»). Москва, 1926—1928.

«Крыло» основано группой молодежи под руководством А. А. Осмеркина, которая в конце 1926 вышла из общества «Бытие» для самостоятельной выставочной деятельности. Члены группы: Б. И. Борисов, В. И. Григорьев, Н. Н. Григорьев, Е. Н. Иванов, М. Д. Карнеев, Т. М. Кончаловская, С. М. Киров, В. М. Новожилов, Г. О. Рублев, А. А. Рыбаков, В. Н. Садков, С. М. Таратухин, М. А. Фейгин, А. Н. Чирков, Б. С. Шабль-Табулевич, В. М. Шеришев, Ф. К. Шмелев.

В феврале 1927 группа провела выставку в помещении Государственного исторического музея, в которой участвовали все ее члены, кроме Рыбакова и Таратухина. И. Хвойник писал: *«При бесспорной одаренности и вдумчивом отношении к живописному ремеслу молодежь, предводительствуемая Осмеркиным, обнаруживает все ту же „бытиеvскую“ преданность деревенскому пейзажу и отчасти натюрморту. Тематически живопись „Крыла“ сплошь чужда каким-либо социальным мотивам. Из густого материала окружающей жизни, из бесконечного материала оседающего быта эти художники словно избегают зачерпнуть изнеженной рукою сюжетный сырец. (. . .) Вся энергия, весь напор молодых сил участников группы сказался, главным образом, в чрезмерном пристрастии к ярким краскам и густым мазкам».*

В конце 1927 группа обратилась с просьбой о принятии в состав Общества московских художников (ОМХ), одним из учредителей которого был Осмеркин. 26 января 1928 «Крыло» в полном составе вошло в ОМХ в качестве параллельной молодежной группы (ОМХ-2) с определенной автономией, в частности, свободой общественных выступлений при соблюдении общих принципов ОМХ. С 1929 бывшие члены «Крыла» входили в ОМХ в качестве полноправных членов.

Лит.: Осмеркин. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1981. С. 64, 65, 139, 146—148, 165—166. Маледина М.В. Общество московских художников (ОМХ) //Советское искусствознание. Вып. 24. М., 1988. С. 374—375.

Левый фронт искусства (ЛЕФ; с 1929 — Революционный фронт искусства; РЕФ), Москва, 1922—1930.

ЛЕФ основан в конце 1922 представителями литературно-художественного авангарда, объединившимися вокруг одноименного журнала. Боролся за утверждение нового революционного искусства на основе платформы кубо-футуризма и конструктивизма в противовес классическому («буржуазно-дворянскому») культурному наследию.

Ядро объединения составили литературные критики, искусствоведы и поэты: Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, В. В. Каменский, А. Е. Крученых, Б. А. Кушнер, В.

В. Маяковский, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак и др., а также группа художников — членов ИНХУКа: А. А. Веснин, К. В. Иогансон, Г. Г. Клуцис, А. М. Лавинский, Л. С. Попова, А. М. Родченко, С. Я. Сенькин, В. Ф. Степанова, В. Е. Татлин. Подчеркивая преемственность с кубо-футуризмом, который провозглашался готовым типом «подлинно пролетарского искусства», деятели ЛЕФа вели родословную от манифеста «Пощечина общественному вкусу» (1912). Оформлению группы предшествовала попытка создания политико-просветительской организации «Комфуты» («Коммунисты-футуристы») и издание газеты «Искусство коммуны» (1918—1919).

Идейные установки объединения получили широкое развитие в журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», издававшихся, соответственно, в 1923—1925 и в 1927—1928 под редакцией Маяковского. В программной коллективной статье, открывавшей первый номер журнала, провозглашалось:

(. . .) «В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укрепляя левое искусство, ЛЕФ будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра.

ЛЕФ будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организационную силу.

ЛЕФ будет подтверждать наши теории действенным искусством, поднимая его до высшей трудовой квалификации.

ЛЕФ будет бороться за искусство — строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим — правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: Мы на верном пути, в грядущее».

Теоретики ЛЕФа выдвигали утопическое понимание искусства как «жизнестроения», т. е. формирования новой жизненной среды и, в конечном счете, нового человека (см., например; Чужак Н. Ф. Под знаменем жизнестроения//ЛЕФ, 1923. № I. С. 12). Отвергая старые вилы духовности и принижая значение классического культурного наследия, они активно выступали против развития станковых форм, ратовали за производственное искусство, культивировали агитационный и документальный жанры, фотографию, кинохронику, в литературе — репортаж, фактический очерк. («Художественная культура будущего создается на фабриках и заводах, а не в чердачных мастерских. Пусть помнит об этом художественная молодежь, если не хочет преждевременно попасть в архив вместе с горделивыми станковистами». — Брик О. М. От картины к ситцу//ЛЕФ, 1924. № 2. С. 27—34). В ряде программных работ левовцев получила развитие теория «социального заказа» в искусстве и литературе.

Идеи ЛЕФа получили в 1920-е широкое распространение. Отделения общества возникли в Одессе (Юго-ЛЕФ), Казани (Тат-ЛЕФ), Иваново-Вознесенске, Баку и Тифлисе. К левовцам примыкала сибирская литературная группа «Настоящее», украинская группа — «Нова Генератія», белорусская «Литературна-мастацка коммуна», дальневосточный журнал «Творчество». Выдвинутая ЛЕФом программа «производственного искусства» оказала существенное влияние на практику ВХУТЕМАСа и ИНХУКа.

С деятельностью ЛЕФа связано развитие новых форм и жанров искусства, таких как документальное кино, фотоплакат, фотомонтаж, дизайн. Выдвинутое ЛЕФом обоснование рациональной организации искусства в общественном и домашнем быту, в окружающей человека предметной среде, наряду с изучением разносторонней связи искусства и современного производства, во многом обогатило мировую практику.

В поздний период внимание идеологов объединения сосредоточилось преимущественно на вопросах литературы. В начале 1929 ЛЕФ был преобразован в РЕФ («Революционный фронт искусства»), а в начале 1930 прекратил существование.

Лит.: Швецова Л. К. ЛЕФ//Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. С. 171—172. А. М. Родченко: Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982.

«МАКОВЕЦ» (Группа художников «Маковец»; до 1924 — Союз художников и поэтов «Искусство— жизнь»). Москва, 1921 —1926.

Объединение основано весной— летом 1921 по инициативе молодых художников и литераторов, которые декларировали высокую духовность искусства и преемственность классических традиций.

В союз вошли бывшие участники выставок «Московского салона» и «Мира искусства», а также примкнувшая к ним молодежь: С. В. Герасимов, Л. Ф. Жегин, И. Ф. Завьялов, Е. О. Машкевич, В. Е. Пестель, М. С. Родионов, С. М. Романович, А. В. Фонвизин, В. Н. Чекрыгин, Н. М. Чернышев, А. В. Шевченко и др. Наряду с ними в создании объединения участвовали литераторы, ранее (в 1914—1916) группировавшиеся вокруг журнала «Млечный путь»: Амфион Решетов (Н. Н. Барютин), Н. М. Рудин, П. А. Флоренский и А. М. Чернышев. Первым председателем союза стал А. В. Шевченко; в конце 1924 его сменил Н. М. Чернышев.

На организационном собрании в июне 1921 был принят манифест «Наш пролог», основные положения которого сформулировал Чекрыгин: *«Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного. Наше искусство выходит не из изобретательных фантазий, не из одного чувства формы, неизбежного для художника. Мы ценим то высокое чувство, которое порождает искусство монументальное. Мы знаем, что монументальным искусство становится лишь овладев высшей ступенью мастерства. Отсюда нашей задачей является обратить чувства в представление, найдя пределы взаимоотношения стороны материальной (формы) с духом (чувствованиями и переживаниями художника). (. . .) Объединяясь на нашем мироотношении для выявления большого целого монументального искусства, коего невозможно достигнуть усилиями одиночек, мы будем воспитывать в себе общий дух и твердые традиции».*

В 1922 члены объединения издавали под редакцией А. М. Чернышева журнал «Маковец» («Маковец» — старинное название холма, на котором стоит Троице-Сергиева лавра, или, по словам П. А. Флоренского, «средоточенная возвышенность русской культуры»). В двух вышедших номерах воспроизводились работы художников, печатались литературные и критические эссе, а также стихи Б. Л. Пастернака, Н. Н. Асеева, В. В. Хлебникова, П. Г. Антокольского, К. А. Большакова. Издание журнала являлось частью обширной литературной программы, включавшей выпуск поэтических книг и трудов по теории искусства, но оставшейся, в основном, не осуществленной из-за недостатка средств. К концу 1923 литературная группа фактически прекратила участие в деятельности союза и он превратился в традиционное выставочное объединение художников, за которым официально закрепилось название «Маковец».

Объединение провело три выставки: в апреле—мае 1922, январе —феврале 1924 (обе в ГМИИ) и декабре 1925 — январе 1926 (ВХУТЕМАС), а также выставку рисунков (февраль—март 1925, Гос. Цветковская галерея; затем экспонировалась в Нижнем Новгороде). В составе первой выставки была размещена посмертная экспозиция Чекрыгина.

В выставках в общей сложности участвовал 31 художник, в том числе: Т. Б. Александрова, П. П. Бабичев, В. С. Барт, **Е.М.** Белякова, П. И. Бромирский, Л. А. Бруни, С. Б. Герасимов, Н. Н. Григорьев, Л. Ф. Жегин, И. Ф. Завьялов, К. К. Зефилов, К. Н. Истомин, К. К. Кадлубинский, Н. П. Крымов, Н. Х. Максимов, Е. О. Машкевич, И. Г. Николаевцев, В. Е. Пестель, М. С. Родионов, С. М. Романович, В. Ф. Рындин, Н. Я.

Симонович-Ефимова, Н. В. Синезубов, И. С. Соболев, Р. А. Федоров, Р. А. Флоренская, А. В. Фонвизин, В. Н. Чекрыгин, Н. М. Чернышев, А. В. Шевченко и А. С. Ястржемский.

Критика упрекала объединение в отсутствие четко выраженного лица. Так, Д. Аранович писал: *«Организовавшись в самые первые годы после революции, раньше всех других группировок, когда важно было объединиться хотя бы как-нибудь, — „Маковец” включил в себя художников весьма различных, подчас чуждых друг другу направлений. Пока связующий их лозунг был актуальным, они относительно еще представляли собой нечто целое; когда „реализм” стал всеобщим и подчас весьма неярым девизом каждой художественной группировки — „Маковец” оказался уже не столько группировкой, художественным течением, сколько чисто житейским, организованным объединением».*

К 1926 в художественной деятельности «Маковца» сложилось два основных направления. Одно из них с наибольшей силой воплотилось в творчестве Чекрыгина, Жегина и Романовича, которые больше тяготели к философской обобщенности, космизму, опирались на историко-литературные, в частности, библейские реминисценции. Творчество представителей другого направления — Герасимова, Зефинова, Родионова, Чернышева и др. — характеризовалось эмоционально-лирическим осмыслением образов городской и сельской жизни, природы, строилось на более традиционных формах. После смерти в 1922 Чекрыгина, работы которого определяли лицо первой выставки, второе направление стало преобладающим.

Отсутствие внутреннего единства привело объединение к расколу. В начале 1926 при обсуждении предполагаемой выставки Жегин предложил показать на ней работы своих учеников, но получил отказ. Это побудило его с группой единомышленников (Александрова, Бабичев, Ниголаевцев, Пестель) выйти из «Маковца» и создать самостоятельное объединение «Путь живописи». Вскоре после этого Герасимов, Григорьев, Завьялов, Зефинов, Рындин, Фонвизин перешли в Общество московских художников (ОМХ); Чернышев и Истомин — в общество «Четыре искусства». Деятельность «Маковца» прекратилась.

Лит.: Чернышев Н. М. История «Маковца»//Народный художник РСФСР профессор Николай Михайлович Чернышев. 1888—1973: Сборник материалов и каталог произведений. М., 1978. С. 176—178.

Берман И. Общество «Маковец»//Творчество, 1980. № 3. С. 16—19. Лапшин В. П. Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов; «Маковец»//Советское искусствознание — 79. Вып. 2. М., 1980. С. 355—391. Живопись 1920—1930. ГРМ: Каталог выставки. М., 1988. С. 82—83.

Мастера аналитического искусства (Коллектив «Мастера аналитического искусства», МАИ). Ленинград, 1925—1932.

Общество составили ученики П. Н. Филонова. Оно зародилось летом 1925, когда Филонов преподавал во ВХУТЕИНе, и получило официальный статус в 1927, после первой выставки. Ставило целью изучение и практическое развитие разработанных Филоновым принципов «аналитического искусства».

В разные годы в состав МАИ входило до 70 художников. Ядро коллектива составляли: Т. Н. Глебова, Б. И. Гурвич, Н. И. Евграфов, С. Л. Заклѣвская, Е. А. Кибрик, П. М. Кондратьев, Р. М. Лтвитон, А. Е. Мордвинова, Л. И. Порет, А. Т. Сашин, И. И. Суворов, В. А. Сулимо-Самуйлло, Ю. Б. Хржановский и М. П. Цыбасов.

Творческий метод МАИ основывался на теоретических установках Филонова, развитых в манифесте «Сделанные картины» (Пг., 1914), в «Декларации Мирового расцвета» («Жизнь искусства», 1923. № 20. С. 13), в рукописи «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности» и в ряде других работ. В «Кратком пояснении», сопровождавшем одну из выставок МАИ, Филонов писал: *«Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь, поскольку это возможно, к максимальному владению и наивысшему изучению и*

постижению объекта, не удовлетворяясь пописыванием „фасада“, „обличья“ объектов без боков и без спины, пустых внутри, как происходит поныне в изобразительном искусстве, так как в искусстве принято и освящено веками любоваться цветом да формой поверхности объекта и не заглядывать в нутро, как делает ученый исследователь в любой научной дисциплине. Интересен не только циферблат, а механизм и ход часов. В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с формами и цветом».

Первым крупным выступлением коллектива стала выставка, устроенная в 1927 в Доме печати, на которой экспонировалось 22 картины, в том числе серия больших панно на тему «Гибель капитализма». Одновременно в театральном зале Дома печати состоялась постановка гоголевского «Ревизора» (реж. И. Г. Терентьев) в оформлении членов МАИ. В конце 1928—начале 1929 коллектив участвовал в выставке «Современные ленинградские художественные группировки». Позже состоялись небольшие выставки МАИ в Академии художеств и Доме культуры им. Горького.

В 1932 тринадцать членов МАИ под руководством Филонова исполнили цикл графических иллюстраций к финскому эпосу «Калевала». Книга с иллюстрациями филоновцев вышла в декабре 1933 (М.—Л., «Academia»). Половину тиража приобрела Финляндия.

Теория и практика коллектива МАИ, как и творчество самого Филонова, не были приняты официально критикой и подвергались резким нападкам в печати, причем характер обвинений, как правило, принимал политическую окраску. В «Ежегоднике литературы и искусства за 1929 г.» отмечалось: «„Аналитический метод“ филоновцев сводится к метафизическому субъективизму, проистекающему из ощущений и „перезживаний“ художника, творящего новую реальность, где хаотически перемешаны черепа, дома, щупальцы спрута и вообще все, что может придумать больное воображение художника (. . .) Этот мистический субъективизм, пытающийся выступить под флагом объективных „космических“, „биологических“ и „физиологических“ качеств человека, под видом абсолютно закономерных приемов „аналитического искусства“, — на деле является лишь одним из крайних выражений мироощущения упаднических слоев мелкой буржуазии и интеллигенции».

В 1930 в коллективе произошел раскол, в результате которого Гурвич, Евграфов, Кибрик, Мордвинова, Сашин, Сулимо-Самуйлло, Хржановский вышли из МАИ. Официально общество существовало до весны 1932, однако занятия в мастерской Филонова продолжались вплоть до его смерти в 1941. В 1987 в Ленинграде состоялась ретроспективная выставка «Школы Филонова».

Лит.: Коптун Е.Ф. Из истории русского авангарда: П.Н. Филонов // Ежегодник Пушкинского дома на 1977 г. Л., 1979. С. 216—235. Кибрик Е. А. Работа и мысли художника, М., 1981. С. 35—47. Ковтук Е. Ф. Графическая «Калевала»//Советская графика. Вып. 9, М., 1985. С. 259—266. П. Н. Филонов: Живопись. Графика. Из собрания ГРМ. Каталог выставки/ Вступ. ст. Е. Ф. Ковтуна, Л., 1988, Живопись. 1920—1930. ГРМ: Каталог выставки. М., 1988, С. 106—113. Глебова Т. Н. Воспоминания о П. Н. Филонове//Панорама искусств. № 11. М., 1988. С. 108-127. Щетинин Г. Школа Филонова//Наше наследие, 1988. № 6. С. 32—38. Вострецова Л. Художники группы МАИ//Творчество, 1989. № 6. С. 15—18, Карасик И. Конфликт//Искусство Ленинграда, 1990. № 6, С. 28—31, 34—36. Ефимов П. П. Объединение «Коллектив Мастеров Аналитического искусства» (школа Филонова)//Панорама искусств. Вып. 13. М., 1990. С. 103—132.

«МИР ИСКУССТВА» (в 1898-1904- группа художников журнала «Мир искусства»; с 1910 — Общество художников «Мир искусства»). С.-Петербург, 1898—1924.

Возникновению «Мира искусства» предшествовал так наз. «кружок самообразования», организованный в конце 1880-х студенческой молодежью, которая стремилась к синтетическому восприятию явлений культуры. Его ядро составили выпускники частной гимназии К. И. Мая: А. Н. Бенуа, Д. В. Filosofov и В. Ф. Нувель; позже к ним примкнули Л. С. Бакст, С. П. Дягилев, Е. Е. Лансере, А. П. Нурок и К. А. Сомов. С середины 1890-х кружок фактически возглавлял Дягилев, усилиями которого в январе 1898 в музее барона Штиглица была организована «Выставка русских и финляндских художников», ставшая, по существу, первым публичным выступлением мирискусников. В ней, наряду с членами кружка, участвовали М. А. Врубель, Ап. М. Васнецов, К. А. Коровин, И. И. Левитан, С. В. Малютин, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, В. А. Серов, а также финские художники В. Бломстед, А. Галлен, А. Эдельфельт и др.

Весной 1898 Дягилев при участии членов кружка и при поддержке Репина, Серова, Нестерова и Левитана организовал литературно-художественный журнал «Мир искусства», издателями которого стали княгиня М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов. Художественную политику журнала, первый номер которого вышел в ноябре 1898, в основном определял сам Дягилев, а также идеолог и теоретик группы А. Н. Бенуа. Эстетическая платформа журнала основывалась на полемике с двумя основными тенденциями в искусстве XIX века — академизмом и передвижничеством. Этим тенденциям противопоставлялась идея синтеза искусств и особый род ретроспективизма, основанный на внимательном отношении к старине и многообразном использовании историко-культурных реминисценций. Важнейшей составной частью программы мирискусников было требование индивидуальности художественно-образного творчества, что побуждало их привлекать к сотрудничеству видных мастеров, принадлежавших к различным направлениям.

С первых номеров «Мир искусства» пропагандировал «русский национальный стиль», выраженный в творчестве В. М. Васнецова, С. В. Малютина, Е. Д. Поленовой, М. В. Якунчиковой, художников абрамцевского кружка. Позже внимание было перенесено на XVIII и ранний XIX век; мирискусникам удалось не только по-новому представить творчество Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, О. А. Кипренского, А. Г. Венецианова, зодчих русского Барокко и классицизма, но и заложить основы систематического изучения русской художественной культуры этого периода. Одновременно они знакомили читателей с современным западным искусством, отдавая предпочтение веяниям модерна в лице А. Беклина, Ф. Штука, П. Пюви де Шаванна, Г. Моро, Э. Берн-Джонса и др. Журнал освещал также текущие проблемы музыкальной и театральной жизни Петербурга. В его литературном отделе много места уделялось поэзии символистов и религиозно-философскому направлению, не связанному с художественной проблематикой. Журнал отличался изысканным художественно-графическим оформлением и послужил образцом для изданий по искусству, возникших в последующие годы.

В январе—феврале 1899 в музее бар. Штиглица состоялась, первая художественная выставка журнала, в которой участвовали Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, Ап. М. Васнецов, Л. Я. Головин, К. А. Коровин, И. И. Левитан, С. В. Малютин, Ф. А. Малявин, М. В. Нестеров, В. Д. Поленов, В. В. Переплетчиков, И. Е. Репин, Ф. Э. Рушиц, К. А. Сомов, В. А. Серов, П. П. Трубецкой, Я. Ф. Ционглинский, М. В. Якушкова и др., а также западноевропейские мастера Л. Анкетен, А. Беклин, А. Бенар, Ф. Брэнгвин, Э. Каррьер, Ф. Ленбах, М. Либерман, К. Моне, Г. Моро, П. Пюви де Шаванн, Дж. Уистлер и др. Наряду с живописью и графикой экспонировались гончарные изделия завода «Абрамцево», вышивки по рисункам Н. Я. Давыдовой и Е. Д. Поленовой, а также ювелирные изделия Р. Лалика и вазы Л. К. Тиффани. Сотрудничество с прославленными новаторами в области декоративно-прикладного искусства подчеркивало принадлежность объединения к международному сообществу, диктующему нормы лучшего современного вкуса. В 1900—1903 в Петербурге состоялось еще четыре выставки журнала (четвертая

экспонировалась и в Москве). В них в общей сложности участвовало более 60 художников, в том числе М. Х. Аладжалов, А. Е. Архипов, И. Я. Билибин, О. Э. Браз, В. М. Васнецов, С. Л. Виноградов, М. А. Врубель, Л. С. Голубкина, И. Э. Грабарь, М. В. Добужинский, Н. В. Досекин, С. Ю. Жуковский, Д. Н. Кардовский, П. В. Кузнецов, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, Л. О. Пастернак, П. И. Петровичев, Н. К. Рерих, А. А. Рылов, Л. П. Рябупткин, К. Ф. Юон, С. П. Яремич и др. Отбор экспонатов производился под наблюдением выставочного комитета, избираемого на ежегодном общем собрании постоянных участников выставок. В 1902 произведения мирискусников экспонировались в русском отделе Международной выставки в Париже, причем Коровин, Малявин, Серов и Трубецкой удостоились высших наград. В 1902—1903 при деятельном участии группы в Петербурге был организован постоянный салон «Современное искусство», в котором демонстрировались ювелирные изделия, майолика, фарфор, образцы стильной мебели, декоративные панно, интерьеры.

В феврале 1903 мирискусники объединились с московской выставочной группой «36 художников», в результате чего образовался Союз русских художников. Последний номер журнала «Мир искусства» (№ 12 за 1904) вышел в начале 1905 — издание прекратилось из-за отказа Тенишевой продлить субсидию (Мамонтов был вынужден отказаться от финансирования еще в 1900).

С 1903 по 1910 группа «Мир искусства» формально не существовала. Однако в феврале—марте 1906 Дягилев устроил под этим названием выставку, в которой наряду со старым ядром участвовали молодые представители новейших течений: Б. И. Анисфельд, М. Ф. Ларионов, В. Д. и Н. Д. Милиоти, Н. Н. Сапунов, Н. П. Ульянов, А. Г. Явленский и др. В том же году при содействии Дягилева мирискусники с большим успехом участвовали в выставке русского искусства в парижском Осеннем салоне, которая затем экспонировалась в Берлине и Венеции. С этого времени Дягилев, опираясь на мирискусников, начал усиленную работу по пропаганде русского искусства на Западе. Наивысшим достижением на этом пути стали «Русские сезоны», ежегодно устраиваемые в Париже в 1909—1914, Спектакли в оформлении Бакста, Бенуа, Билибина, Головина, Коровина, Рериха воплощали основные эстетические принципы, выработанные «Миром искусства». Позже, ощутив возможность формировать европейский вкус, используя не только русские, но и международные художественные силы, Дягилев отделился от «Мира искусства».

В начале 1910, вскоре после закрытия 7-й выставки СРХ, произошел раскол этого объединения, обусловленный различием в творческой направленности московской и петербургской групп. Непосредственным поводом к нему послужили «Художественные письма» А. Н. Бенуа в газете «Речь», содержавшие резкую критику творчества московских членов союза. Осенью 1910, после безрезультатных переговоров с московской группой, семнадцать петербуржцев во главе с Бенуа вышли из СРХ и заявили о намерении создать самостоятельное общество под названием «Мир искусства».

Первое организационное собрание «Мира искусства» состоялось в октябре 1910. Учредителями общества стали Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, О. Э. Браз, И. Э. Грабарь, М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, А. Л. Обер, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. К. Рерих, В. А. Серов, К. А. Сомов, Н. А. Тархов, Я. Ф. Ционглинский и С. П. Яремич. Председателем комитета общества был избран Рерих (в 1913 его сменил Лансере; в 1916—1917 комитет возглавлял Билибин), секретарем — Добужинский (с 1916 — Г. И. Нарбут). В уставе, утвержденном 27 июня 1914, указывалась цель общества: *«Содействовать развитию русского искусства и облегчить своим членам продажу их художественных произведений»*.

В начале 1911 состоялась первая выставка нового общества, которая после Петербурга была показана в Москве. Последующие выставки, организованные в 1912, 1913, 1915, 1916 и 1917, также экспонировались в обеих столицах (2-я выставка побывала, кроме того, в Киеве), Наряду с этим, в 1915 и 1916 в Петрограде устраивались выставки

этюдов, эскизов и рисунков. В наиболее представительной последней предреволюционной выставке «Мир искусства», состоявшейся в Петрограде в феврале 1917, участвовало 88 художников. К этому времени общество насчитывало более 50 действительных членов. Его состав пополнился как за счет молодежи, близкой по духу к старшим мирискусникам, так и за счет представителей других художественных течений, включая голуборозовцев, кубофутуристов и приверженцев нового академизма. Членами «Мира искусства» стали Б. И. Анисфельд, К. Ф. Богаевский, А. Ф. Гауш, А. Я. Головин, Н. С. Гончарова, И. В. Жолтовский, В. Д. Замирайло, П. П. Кончаловский, В. В. Кузнецов, Н. Е. Лансере, Е. К. Лукш-Маковская, А. Т. Матвеев, Н. Д. Милиоти, Д. И. Митрохин, Г. И. Нарбут, К. С. Петров-Водкин, В. А. Покровский, М. С. Сарьян, З. Е. Серебрякова, Д. С. Стеллецкий, С. Ю. Судейкин, А. И. Таманов, Н. П. Ульянов, П. С. Уткин, В. Д. Фалилеев, Н. П. Феофилактов, И. А. Фомин, С. В. Чехонин, А. К. Шервашидзе, В. А. Щуко, А. В. Щусев, Л. Е. Яковлев. В качестве экспонентов в выставках в разные годы участвовали также И. И. Бродский, Д. Д. Бурлюк, Б. Д. Григорьев, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, Г. К. Лукомский, И. И. Машков, С. А. Сорин, В. Е. Татлин, Р. Р. Фальк, М. З. Шагал, Г. Б. Якулов и др. Основным критерием отбора произведений для выставок стало мастерство и творческая оригинальность. Вместе с тем, выставки «Мира искусства» после 1911 утратили прежнее эстетическое единство и отличались эклектической пестротой.

После Февральской революции мирискусники выступили со многими общественными инициативами и активно участвовали в выработке проектов переустройства художественной жизни России. В марте при их участии в Петрограде было созвано Особое совещание по делам искусств (так наз. «Комиссия Горького»), ставившее целью организовать охрану культурных и художественных богатств. В его состав вошли А. Н. Бенуа и Н. К. Рерих (товарищи председателя), М. В. Добужинский (секретарь), И. Я. Билибин, И. Э. Грабарь, Е. Е. Лансере, Г. И. Нарбут, К. С. Петров-Водкин, И. А. Фомин, И. А. Щуко, А. В. Щусев. Члены Особого совещания вели переговоры с Временным правительством об учреждении Министерства искусств, однако эти планы не получили поддержки художественной общественности и вызвали противодействие со стороны Союза деятелей искусств, в котором объединилось большинство столичных творческих организаций.

В октябре 1917 действительными членами «Мира искусства» стали А. В. Куприн, А. В. Лентулов, А. И. Мильман, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк. Позже к ним присоединились другие бубнововалетцы. Председателем общества был избран И. И. Машков. На московских выставках «Мира искусства», состоявшихся в декабре 1917 — феврале 1918, в 1921 и 1922, преобладали работы бывших членов «Бубнового валета» и практически отсутствовали произведения старых мирискусников. Это обстоятельство вызвало протест петроградской группы, которая не признала правомочий москвичей выступать от имени общества и провела самостоятельные выставки в 1918, 1922 и 1924. Кроме того в 1920—1921 группа участвовала в выставках петроградского Дома искусств. В 1927 выставка группы «Мир искусства» состоялась в Париже.

ЦГИА, ф. 1284, оп. 187, 1913, д. 193.

Лит Соколова П. «Мир искусства»//История русского искусства. Т. 3, М., 1957. Петров В. П. «Мир искусства»//История русского искусства. Т. 10, Кн. 1. М., 1968. С. 341—485. Лапшина Н. П. «Мир искусства»//Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Кн. 2. М., 1969. Петров В. Н. «Мир искусства». М., 1975. Лапшина Н. П. «Мир искусства»; Очерки истории и творческой практики. М., 1977. Гусарова А. «Мир искусства». Л., 1979. Лапшина Н. П. «Мир искусства»//Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Кн. 4. М., 1980. С. 79—99.

**«МОСКОВСКИЕ ЖИВОПИСЦЫ» (Общество живописцев и скульпторов
«Московские живописцы»). 1924—1925,**

Общество основано бывшими членами объединения «Бубновый валет» при участии молодежи из числа их последователей. Созданию общества предшествовали «Выставка картин» (май 1923) и «Выставка картин, организованная Российским обществом Красного Креста» (март 1924), на которых экспонировались, в основном, работы «бубнововалетцев». Первые организационные собрания общества состоялись 12 и 21 июня 1924. Членами-учредителями стали П. П. Кончаловский, Б. Д. Королев, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк, Г. В. Федоров, В. П. Ясиновский. В правление вошли: Кончаловский (председатель), Королев (секретарь), Машков (товарищ председателя), Куприн (казначей). Вскоре действительными членами общества стали И. Э. Грабарь, А. Д. Древин и Н. И. Шестаков.

Из декларации «Московских живописцев»: *«Новая эпоха по своим, задачам представляется самым глубоким и полным слиянием языка, формы с новым содержанием. Отсталые формы выражения — упадок формы — находятся в полном противоречии с пониманием сущности революционного процесса. В социалистическом обществе не найдет себе места искусство, лишенное лучших традиций и культурных завоеваний (. . .) Учитывая свою борьбу о прошлом за новую культуру в искусстве, свой профессиональный опыт и всю серьезность и ответственность выдвинутых революцией проблем в изобразительном искусстве, группа «Бубновый валет» объединила и будет объединять вокруг себя все родственные силы и организовала Общество живописцев и скульпторов «Московские живописцы». Это новое общество ставит себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы и считает, что только в этом направлении искусство может идти вперед, а не назад».*

В марте 1925 «Московские живописцы» организовали единственную выставку, в которой наряду с действительными членами участвовала молодежь из общества «Бытие» и других московских объединений: М. Н. Аветов, В. Г. Бар, Б. И. Борисов, Н. Г. Буров, А. И. Иванов, Е. Н. Иванов, М. Д. Карнеев, М. А. Кузнецов, А. А. Лебедев-Шуйский, А. А. Литвиненко, П. И. Львов, Г. А. Назаревская, В. М. Новожилов, А. М. Нюрнберг, Д. М. Нюрнберг-Девин, С. И. Петров, Р. М. Рабинович, Е. П. Розенгольц, О. И. Синицыца, А. И. Трояновская, В. В. Фаворская, В. Л. Храковский, И. И. Чекмазов, Б.С.Шабль-Табулевич, Г. М. Щегаль, В. М. Шеришев.

На выставке экспонировались, в основном, натюрморты и пейзажи. Критика отмечала высокую культуру формы и цвета, упрекая художников в отсутствии «образцов новой социальной тематики». А. А. Федоров-Давыдов писал: *«Конечно, не следует особенно преувеличивать формальные достоинства „Московских живописцев" и их созвучность современности. При всей своей материалистичности это все же типичные „натюрмортисты", воспринимающие мир совершенно статически, как некую раз навсегда утвержденную данность. И если их материалистичность в какой-то мере созвучна материалистичности мировоззрения нашей эпохи, то все же это мировоззрение прошлого, поскольку наш материализм есть материализм динамический».*

В конце 1925 общество распалось. В феврале 1926 группа художников во главе с Кончаловским, Куприным и Осмеркиным участвовала в 4-й выставке общества «Бытие». Большинство остальных членов вошли в АХРР и участвовали в 8-й выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (май—август 1925). Вскоре после выставки их союз с АХРР распался.

В 1927 бывшие члены общества совместно с объединениями «Маковец» и «Крыло» образовали Общество московских художников (ОМХ).

Лит.: Борьба за реализм, 223—228; Осмеркин: Размышления об искусстве. Письма. Критики. Воспоминания современников. М., 1981. С. 43, 142—143, 160—162. Тугедхольд Я. А. Из истории западно-европейского и русского искусства. М., 1987, С. 194—196. Маледина М. В. Общество московских художников (ОМХ)//Советское искусствознание. Вып. 24, М., 1988. С. 362—384.

«МОСКОВСКИЙ САЛОН» (Общество художников «Московский салон»). 1910—1921.

Общество возникло по инициативе группы выпускников МУЖВЗ во главе с И. И. Захаровым и В. А. Яковлевым. 7 февраля 1910 состоялось собрание учредителей под председательством В. Н. Олейника, а 3 марта общество было утверждено Московской городской думой, в первый состав правления вошли И. И. Захаров, В. А. Климов, И. В. Ключков (Ключ), А. А. Куренной и В. Н. Олейник. Председателем правления стал В. Л. Климов; в 1916 его сменил Е. И. Камзолкин.

Первым публичным выступлением общества стал вечер памяти М. А. Врубеля, устроенный 1 октября 1910 в Литературно-художественном кружке. В конце того же года в газетах был опубликован манифест «Московского салона»: *«Все в искусстве молятся и все возносят песнопения, но святы гимны лишь прекрасному. Настало время явить истину в искусстве — отличить лже-богов от истинных и искренно молящихся прекрасному от ханжей. Настало время объединиться всем молодым в искусстве во имя священных целей. Объединение для этой работы всех существующих молодых художественных групп без различия направления, при необходимом условии каждой нести в жизнь художественные ценности — такова цель общества. Считаясь с убеждениями групп, оно дает им полную возможность одновременно выступить, чтобы фактически, путем выставки, выразить всю силу их художественных верований. Давая группам самостоятельность, общество таким образом не определяет величин в их среде. В какие бы формы искусство ни выливалось, в нем вечны только тайны духа, воплощение в чудо видимого — в прекрасную сказку мира. Вот неизменная истина Искусства — рассказанная миру сказка».*

В феврале 1911 открылась первая выставка общества под девизом «Терпимость всех верований в искусстве». В конце года состоялась вторая. Обе выставки были организованы по типу «салона» и широко представляли различные художественные направления. Наряду с учредителями общества в них участвовали: Л. М. Браиловский, А. А. Веснин, В. А. Веснин, Н. Н. Ге, Н. С. Гончарова, А. В. Грищенко, В. И. Денисов, С. И. Дмитриев, В. И. Кольцов, А. А. Койранский, Ф. К. Константинов, П. П. Кончаловский, П. В. Кузнецов, М. В. Кузнецов-Волжский, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, К. А. Липскеров, К. С. Малевич, И. И. Машков, Д. И. Митрохин, Л. И. Михневич (Бурлюк), В. Н. Пальмов, Н. А. Прахов, И. Ф. Рерберг, Н. П. Рябушинский, М. С. Сарьян, С. Ф. Соколов, П. С. Уткин, А. В. Фонвизин, Н. И. Хрустачев, К. А. Чепцов, А. В. Шевченко, А. А. Экстер, П. Э. Эрихсон, Г. Б. Якулов и др.; экспонировались работы В. Э. Борисова-Мусатова и М. А. Врубеля (графика периода болезни из коллекции Ф. А. Усольцева), детские рисунки.

В последующих выставках (1912, 1913, 1916, февраль—март 1917 и ноябрь—декабрь 1917) состав участников заметно сузился, и «Московский салон» приобрел отчетливо выраженное лицо, которое определялось тяготением его членов к традициям старых мастеров и к «большому стилю», общими неоклассическими устремлениями. Основное ядро общества составляли: Н. Н. Агапьева, Н. И. Бастарев-Васильев, И. Н. Бохан, М. И. Валькепич, В. А. Гальвич, А. С. Голубкина, Н. М. Григорьев, С. М. Гузиков, М. А. Добров, К. П. Ершов, Н. С. Зайцев, И. И. Захаров, Е. А. Зернова, Н. С. Зикеев, П. М. Калинин, Е. И. Камзолкин, А. В. Келлер, В. А. Климов, В. Г. Ковалтик, В. В. Крайнев, К. Ф. Крахт, С. В. Кривошеен, А. В. Лысенко, Д. И. Мельников, И. А. Менделевич, А. Э. Миганаджман, А. Н. Михайловский, Е. Д. Никифорова, В. Н. Олейник, А. А. Пупарев, И. Ф. Рахманов, А. С. Рыбаков, А. Н. Рыбкин, Н. Р. Саввин, В. Ф. Фишер, В. Ф. Франкетти, С. И. Фролов, М. Е. Харламов, Н. М. Чернышев, В. Д. Шитиков, Н. В. Шперлинг, М. В. Эберман и В. А. Яковлев. Почетными членами общества были А. С. Голубкина и А. Н. Скрыбин.

Последние выставки «Московского салона» состоялись в 1919 (ИГ Государственная выставка картин) и в декабре 1920 — январе 1921 («Группа художников «Московского салона» — XX выставка отдела ИЗО Наркомпроса). В них наряду со старыми членами участвовали П. А. Бакланов, Н. С. Бон-Григорьева, С. И. Лобанов, Е. И. Лосева, Н. И. Нестеров, Н. Н. Поманский, С. П. Субботин-Пермяк, А. П. Фаберже, Л. Е. Фейнберг, А. Г. Шанкс, А. Г. Якимченко и др.

Весной 1921 общество распалось. В декабре 1923 его основные участники (Камзолкин, Менделевич, Миганаджиан, Харламов) стали учредителями общества художников «Жар-Цвет».

Лит.: Шатских Л. Портреты, мифологические пасторали и лубочные картины Валентина Яковлева // Панорама искусств — 9 М., 1986. С. 277—293,

НОВОЕ ОБЩЕСТВО ЖИВОПИСЦЕВ (НОЖ). Москва, 1921 — 1924.

Общество было основано в конце 1921 выпускниками ВХУТЕМАСа: С. Я. Адливанкиным, А. М. Глускиным, А. М. Нюренбергом, М. С. Перуцким, Н. Н. Поповым и Г. Г. Ряжским. Его члены, в прошлом ученики Татлина, Малевича и Родченко, заявили об отказе от всех форм беспредметного искусства и возврате к сюжетной изобразительности. В манифесте «Наш путь», опубликованном в октябре 1921, провозглашалось: *«Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни и от искусства. (...) Мы хотим, создавать реальные произведения искусства, организующие и систематизирующие человеческие чувства и их обобществляющие. Вот почему нам не по дороге с «конструктивизмом». Быть кустарями, заниматься утопиями, подсахаренным марксизмом, делать многозначительную мину ученых-изобретателей, а на деле заниматься черной и белой магией — мы считаем спекулятивным искусством, левой халтурой. Вот почему мы не встали на «производственную» дорогу спекулятивного искусства. (...) Мы полагаем, что никакое искусство не мыслимо без априорного отношения к миру, т. е. без синтеза, и поэтому отказались окончательно от экспериментов и ученичества и смело подошли к разрешению картины как наиболее органической и синтетической формы живописи».*

На единственной выставке общества, состоявшейся в ноябре 1922 в Центральном доме работников просвещения (ЦДРП), демонстрировалось 72 работы всех шести его членов. В большинстве из них сквозила сатирическая тенденция, основанная на традициях народного лубка, примитива и городского изобразительного фольклора. Экспонировались также пейзажи в духе постимпрессионизма.

Открытие выставки предшествовал конфликт художников с руководством ЦДРП, усмотревшим в картинах Адливанкина «контрреволюционное содержание» и сатиру на революцию. Выставка состоялась только после вмешательства наркома просвещения А. В. Луначарского, который заявил: *«Приветствую НОЖ: 1. За его манифест; 2. За то, что первый шаг сделан действительно в направлении этого верного манифеста; 3. За общую свежесть и талантливость выставки; 4. За полные живой и реальной поэзии, насыщенные юмором работы т. Адливанкина».* 6 декабря на выставке состоялся диспут под девизом «Первый удар НОЖа», в котором участвовали С. Я. Адливанкин, Д. П. Штеренберг, Э. Бескин, А. М. Нюренберг и др. Выступление общества имело заметный резонанс и широко освещалось в печати.

В 1924 общество распалось. Попов, Перуцкий и Глушкин вошли в общество «Бытие», Ряжский и Нюренберг — в АХРР; Адливанкин сотрудничал в ЛЕФе.

Лит.: Борьба за реализм, 105—111. Берман Б. З. О выставке Нового общества живописцев // Советское искусствознание — 79. Вып. 1. М., 1980. С. 197—215. Живопись 1920—1930: ГРМ. Каталог выставки. М., 1988. С. 114-115.

«НОЛЬ—ДЕСЯТЬ» («Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль — десять)»); в 1917 — Общество художников «О, 10»). Петроград, 1915—1916, 1917.

Выставка состоялась в декабре 1915 —январе 1916 в Художественном бюро Н. Е. Добычиной по инициативе И. А. Пуни. Участники: Н. И. Альтман, К. Л. Богуславская, М. М. Васильева, В. В. Каменский, А. М. Кириллова, И. В. Клюн, К. С. Малевич, М. И. Меньков, В. Е. Пестель, Л. С. Попова, И. А. Пуни, О. В. Розанова, В. Е. Татлин и Н. А. Удальцова. На выставке доминировали супрематические работы Малевича (около 40 работ, в том числе знаменитый «Черный квадрат») и его последователей Клюна и Менькова. Экспонировались также «алогичные» композиции Пуни и Богуславской, «контррельефы» Татлина и другие образцы беспредметного творчества.

Название «Последняя футуристическая выставка» символизировало завершение кубо-футуристического периода в русской живописи и переход к новому этапу ее развития, который устроители связывали с беспредметничеством. В основу названия «ноль—десять» легла идея Малевича о сведении всех предметных форм к нулю и переходе «за ноль», развитая в его первой декларативной брошюре «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», выход которой был приурочен к открытию выставки («... я преобразился в нуле форм и вышел за 0—1»).

На выставке распространялась брошюра А. Е. Крученых, И. В. Клюна и К. С. Малевича «Тайные пороки академиков» с декларативным утверждением новых живописных и поэтических методов, а также листовка с декларациями Малевича, Менькова, Клюна и совместной декларацией Пуни и Богуславской, в которой провозглашалось: *«Свобода предмета от смысла, уничтожение утилитарности. Картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенных смысла. (...) Соотношение элементов, найденное и проявленное в картине,— есть новая реальность, отправной пункт новой живописи».*

12 января 1916 в Тенишевском училище состоялась лекция Пуни и Малевича на тему «Кубизм, футуризм и супрематизм», на которой Малевич публично демонстрировал рисование с натуры на основе трех рассматриваемых методов.

Выставка имела заметный общественный резонанс и вызвала резкую отповедь А. Н. Бенуа, который, перефразируя Мережковского, определил ее как «царство уже не грядущего, а пришедшего Хама».

В апреле 1917 Богуславская, Кириллова, Клюн, Малевич, Меньков, Попова, Пуни, Розанова и Удальцова заявили о создании Общества «О, 10» и вступили в Союз деятелей искусств. Делегатами во Временный комитет уполномоченных СДИ были избраны Богуславская и Пуни, В октябре—ноябре 1917 группа Малевича вошла в Общество художников «Бубновый валет» и участвовала в его последней выставке.

Лит.: Ковтун Е. Ф. (публ.). К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину//Ежегодник РО Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976. С. 177—195.

ОБЩЕСТВО МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ (ОБМОХУ) Москва, 1919—1922.

Общество основано весной 1919 группой студентов-выпускников 1 Государственных свободных художественных мастерских (бывшее Строгановское училище). Его ядро

составляли ученики Г. Б. Якулова и Л. В. Лентулова: Н. Ф. Денисовский

(председатель), М. А. Еремичев, А. И. Замошкин, К. В. Иогансон, В. П. Комарденков,

С. М. Костин, К. К. Медунецкий, А. И. Наумов, А. С. Перекатов, А. П. Прусаков, Н. П.

Прусаков, С. Я. Светлов, В. А. и Г. А. Стенберги.

На преддипломном зачете присутствовал А. В. Луначарский, который предложил группе работать в ведении отдела ИЗО Наркомпроса и выполнять конкретные производственные задания по оформлению массовых празднеств, изготовлению панно, плакатов и транспарантов. С этой целью обществу была выделена мастерская на углу Кузнецкого моста и Неглинной (бывший магазин Фаберже). Члены ОБМОХУ готовили трафареты для плакатов по заказу «Чрезвычайной комиссии по ликвидации безграмотности», разрабатывали эмблемы и значки, участвовали в праздничном украшении улиц в Москве и провинциальных городах, устраивали сельские передвижки и оформляли постановки в Государственном показательном театре.

Общество провело четыре выставки: в мае 1919 (в помещении 1-х ГСХМ), весной 1920 (мастерская ОБМОХУ), в мае-июне 1921 (Большая Дмитровка, 11) и летом 1921 (к открытию III конгресса Коминтерна). На открытии первой (анонимной) выставки присутствовали Л. Б. Каменев и А. В. Луначарский. Наряду с молодежью в выставках участвовали А. В. Лентулов, А. М. Родченко и Г. Б. Якулов. Экспонировались образцы агитационного искусства, а также живописные и пространственные искания в духе конструктивизма. Последним совместным выступлением членов ОБМОХУ стала «1-я Русская художественная выставка» в галерее Ван Димена в Берлине осенью 1922.

В 1922 общество распалось. К. В. Иогансон, В. А. и Г. А. Стенберги и К. К. Медунецкий вошли в «Рабочую группу конструктивистов» при мастерской А. М. Родченко во ВХУТЕМАСе; другие художники посвятили себя сценографии и прикладному искусству.

В. М. Лобанов пишет: *«Значение ОБМОХУ было не столько в создании или осуществлении каких-то своих художественных лозунгов, сколько в том, что они явились пионерами в области создания новых художественных группировок, построенных, в отличие от наркомпросовских эклектических выставок, на основе подбора художников, объединенных общим принципом, в данном случае, например, преобладанием производственных устремлений ее участников над станковым».*

ОБЩЕСТВО МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ОМХ). 1927—1932.

ОМХ возникло в результате объединения «Московских живописцев» с бывшими членами обществ «Маковец» и «Бытие». Ведущая роль в нем первоначально принадлежала «бубнововалетцам» и их последователям. Члены-учредители: С. В. Герасимов, И. Э. Грабарь, А. Д. Древин, И. Ф. Завьялов, К. К. Зефирин, Б. Д. Королев, А. В. Лентулов, Н. Х. Максимов, Н. Н. Масленников, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, С. И. Петров, М. С. Родионов, В. В. Рождественский, Н. А. Удальцова, Р. Р. Фальк, В. Ф. Франкетти, В. Л. Храковский, И. И. Чекмазов. Первым председателем правления был избран Грабарь.

Согласно уставу, принятому 23 июня 1928, общество ставило целью *«способствовать поднятию и развитию художественной культуры РСФСР, а также приближение ее к массам, (...) художественное отображение жизни и идей советской современности в живописных пластических формах нового реализма, исключаящего как графический, так и стилистический уклоны и преодолевающего формальные искания последних десятилетий».* Особое значение придавалось живописной культуре, что нашло отражение в Программе общества (1929), где наряду с общественно-политическими задачами выдвигался тезис о повышении мастерства и усвоении художественных традиций: *«ОМХ считал и считает единственно правильной установкой на квалифицированного художника-станковиста, могущего применить все богатство живописных средств не только в станковом производстве, но и во фреске, книжной графике, плакате, декорационном искусстве, текстильном производстве».*

В начале 1928 в общество влилась молодежная группировка «Крыло», которая первоначально составляла автономную секцию ОМХ-2. Суверенитет ОМХ-2 относительно основной группы (ОМХ-1) оговаривался в «Проекте системы

взаимоотношений групп ОМХ», принятом на общем собрании. В 1929 в результате конфликта между молодым и старшим поколениями федеративное деление общества было отменено, и бывшие члены «Крыла» вошли в ОМХ на общих основаниях. С этого времени правление ОМХ возглавлял А. В. Лентулов.

Состав общества постоянно менялся, и численность его росла. В 1928—1929 оно пополнилось многие бывшими членами обществ «Цех живописцев», «Бытие», «Четыре искусства», «Рост», «Жар-Цвет» и других московских объединений. В 1930 ОМХ насчитывало 67 действительных членов, в том числе: М. Н. Аветов, С. Н. Бухарев, В. И. Григорьев, Н. М. Григорьев, М. А. Добров, В. В. Каптерев, А. И. Кравченко, Н. П. Крымов, А. В. Куприн, А. А. Лебедев-Шуйский, С. И. Лобанов, И. А. Малютин, Д. В. Мурашев, С. Г. Мухин, В. М. Новожилов, В. В. Почиталов, В. Ф. Рындин, А. М. Сахаров, С. М. Таратухин, М. А. Фейгин, А. В. Фонвизин, Н. М. Чернышев, Б. С. Шабль-Табулевич, А. В. Шевченко, М. Ф. Шемякин, Н. И. Шестаков, В. Р. Эйгес и др. В тот же период из общества вышли Машков, Грабарь, Герасимов и некоторые другие члены.

ОМХ пропело две отчетные выставки (февраль 1928 и июнь 1929) и несколько передвижных выставок в клубах рабочих районов Москвы и Московской области; его члены участвовали и передвижных выставках, организованных Наркомпросом (1929 и 1930), и выставке советского искусства в Нью-Йорке (февраль 1929).

Последний период в деятельности ОМХ был связан с работой созданных в марте 1928 художественно-производственных мастерских МЛСТОМХ, в задачу которых входило выполнение «социального заказа» и облегчение материального положения членов общества. Программа МАСТОМХ включала изготовление плакатов, лубков на политические и производственные темы, роспись общественных зданий, оформление клубов и массовых шествий, издание открыток, репродукций и альбомов. С этой целью в мастерских были организованы секции: живописно-декоративная, плакатно-графическая, скульптурная, металлическая, выставочная и др. Продукция МАСТОМХ экспонировалась на передвижной выставке, которая в течение 1929 обошла около пятидесяти пунктов Москвы и Московской области.

Несмотря на расширение художественно-промышленной практики, деятельность ОМХ неизменно вызывала нападки со стороны теоретиков ЛХР и «Октября», а в декабре 1930 подверглась жесткой критике со стороны сектора искусств Наркомпроса. В резолюции сектора искусств по докладам московских обществ ОМХ предписывалось усилить политико-воспитательную работу среди своих членов, провести «классовую дифференциацию» и чистку рядов. МЛСТОМХ предлагалось передать кооперативу «Художник» и ИЗОГИЗу.

Под влиянием этой резолюции в начале 1931 большая группа членов ОМХ обратилась к IV пленуму Центрального совета АХР с заявлением о вхождении в АХР как организацию, «наиболее близко стоящую к пролетариату». В 1931 деятельность ОМХ фактически прекратилась. Окончательно общество было ликвидировано на основании постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932.

Лит.: Борьба за реализм, 224—230 Меледина М. В, Общество московских живописцев (ОМХ//Советское искусствознание. Вып. 24, М., 1988. С. 362—384 (Списки членов; Устав).

ОБЩЕСТВО ИМЕНИ А. И. КУИНДЖИ. С.-ПЕТЕРБУРГ, 1909—1931.

Общество основано по инициативе и на средства А. И. Куинджи усилиями его учеников. По замыслу Куинджи должно было стать профессиональным союзом художников разных школ и направлений, независимым от власти рынка и официальных учреждений.

В конце 1908, после неудачных попыток куинджистов сформировать задуманный союз на основе «Весенних выставок», а затем — «Мюссаровских понедельников», группа

художников во главе с К. Я. Крыжицким заявила о создании общества в честь А. И. Куинджи. 6 декабря 1908 на квартире Крыжицкого состоялось первое заседание учредителей, на котором было объявлено, что Куинджи жертвует в пользу нового общества 150 тысяч рублей и 225 десятин земли в Крыму. 2 февраля 1909 был принят проект устава (утвержден 1 октября), в соответствии с которым целью общества считалось *«оказывать как материальную, так и иную поддержку всем художественным обществам, кружкам и отдельным художникам»*. 19 февраля—в день ангела Куинджи — в конференц-зале Академии художеств состоялось торжественное открытие общества, на котором присутствовала президент АХ вел. кн. Мария Павловна. С октября 1909 общество находилось под покровительством Государя Императора. В марте 1910, незадолго до смерти, Куинджи составил завещание, по которому о пользу общества переходил весь его, почти миллионный капитал.

Учредителями общества стали художники и архитекторы В. Л. Беклемишев, Альб. Н. Бенуа, Р. А. Бухгольц, Ф. Г. Беренштам, А. А. Борисов, Ф. Ф. Бухгольц, П. Н. Вагнер, К. К. Вроблевский, А. И. фон Гоген, И. А. Дженеев, В. И. Зарубин, С. М. Зейденберг, К. Я. Крыжицкий, В. Е. Маковский, В. П. Овсянников, Н. К. Рерих, А. А. Рылов, Н. А. Сергеев, Е. И. Столица, Н. П. Химопа, А. С. Хренов, А. В. Щусев, А. Р. Эберлинг, конференц-секретарь Академии художеств В. П. Лобойков.

Почетными членами были избраны вел. кн. Мария Павловна и генерал-адъютант гр. В. Б. Фредерике. Высшим органом общества считалось собрание его членов, созываемое ежегодно 19 февраля. В промежутках между собраниями исполнительная власть принадлежала правлению из 12 членов, избираемому на три года. Первым председателем правления стал К. Я. Крыжицкий; после его смерти этот пост занимали Н. Д. Ермаков (1911 — 1913), Н. П. Богданов-Вельский (1913—1918) и К. К. Вроблевский (1918—1920).

В 1910-е в общество входило от 80 до 100 действительных членов, многие из которых одновременно являлись членами других петербургских объединений (Товарищества художников, С-Петербургского общества художников, Нового общества художников, Общества русских акварелистов, Общества архитекторов-художников и др.). Наряду с членами-учредителями видную роль в нем играли А. Ф. Белый, И. И. Бродский, Н. Е. Бубликов, А. Ф. Васютинский, А. И. Вахрамеев, К. А. Вещилов, И. А. Владимиров, А. Ф. Гауш, Р. Р. Голике, К. И. Горбатов, М. М. Далькевич, С. Е. Девяткин, И. Г. Дроздов, Н. Н. Дубовской, С. М. Дудин, А. А. Егоров, Г. О. Калмыков, И. Ф. Колесников, С. Ф. Колесников, Г. П. Кондратенко, И. Е. Крачковский, П. С. Ксидиас, А. И. Кудрявцев, В. А. Кузнецов, В. П. Кузнецов, И. С. Куликов, А. Б. Лаховский, А. Ф. Максимов, Б. М. Микешин, В. И. Навозов, А. М. Опекушин, М. Н. Плачек, В. А. Плотников, В. Н. Попов, Л. В. Попов, Н. А. Протопопов, Ю. И. Репин, В. Н. Федорович, В. А. Фролов, Н. В. Харитонов, Н. Г. Цириготти, И. М. Шлуглейт, Г. Г. Шмидт, В. К. Штембер и др.

Первоначальной заботой общества стало увековечение памяти А. И. Куинджи, умершего 11 июля 1910. Члены общества взяли за разбор его личного архива, подготовили монографию о художнике со списком картин, составленным С. М. Дудиным (СПб., 1913), а в 1913 и 1914 провели мемориальные выставки картин Куинджи. Осенью 1914 на средства общества на Смоленском кладбище был сооружен надгробный памятник Куинджи, выполненный по проекту А. В. Щува. В собственность общества перешла коллекция работ Куинджи, которую предполагалось целиком передать в Русский музей, но из-за недостатка места пришлось частично распределить по провинциальным музеям. Около 400 произведений Куинджи осталось в помещении общества.

В соответствии с уставом, общество «для поощрения выдающихся талантов» учредило «Второй конкурс им. А. И. Куинджи» («Первый» был учрежден в 1905 для экспонентов «Весенних выставок» Академии художеств) и установило три премии: имени Государя императора Николая Александровича (3000 руб. и золотая медаль имени А. И. Куинджи), имени Государыни императрицы Александры Федоровны (2000 руб.) и имени

вел. кн. Владимира Александровича (1000 руб.). Конкурс проводился ежегодно в конце весеннего выставочного сезона. Произведения отбирались специальной комиссией, которая выносила их на суд общего собрания общества. Среди немногих лауреатов конкурса были И. Е. Репин (1-я премия за картину «Пушкин на экзамене в лицее», 1912; отказался от премии как принципиальный противник всяких премий) и А. Е. Архипов (3-я премия за картину «Гости», 1915). В течение ряда лет премии никому не присуждались.

Общество выдавало пособия нуждающимся художникам (сумма пособий, выданных в 1910—1918, превысила 5 тысяч рублей) и ежегодно закупало картины с выставок для безвозмездной передачи провинциальным музеям. Библиотека общества насчитывала более 1000 книг по искусству, сочни фотографий с картин русских художников, репродукций, открыток и газетных вырезок. В 1915—1916 велась подготовка к изданию журнала, однако это не осуществилось из-за организационных трудностей.

Общество снимало квартиру на улице Гоголя, 17, где его члены собирались по пятницам. С началом войны «пятницы» приобрели характер литературно-художественных вечеров и ставили целью сбор средств для помощи раненым. На вечерах выступали выдающиеся артисты и литераторы: А. Я. Ваганова, Т. П. Карсавина, Е. П. Корчагина-Александровская, И. И. Мозжухин, Ф. И. Шаляпин, А. С. Лурье, Е. Н. Чириков, Н. А. Тэффи и др. Проводились художественные лотереи, для которых члены общества предоставляли свои работы. В январе 1915 состоялся аукцион из пожертвованных картин, который позволил передать 8 тысяч рублей в пользу военно-санитарных организаций. В том же году на собранные средства была учреждена палата в Лазарете деятелев искусств.

В марте 1917 по инициативе общества был создан Союз деятелей пластических искусств (СДПИ), который ставил целью переустройство художественной жизни страны на основе широкого демократического представительства всех художественных объединений и групп. В апреле СДПИ вошел в Союз деятелей искусств (СДИ) на правах автономной организации. В 1917 — 1918 куинджисты входили в разные общественные комиссии, участвовали в реорганизации Академии художеств создании Пролеткульта.

В 1918 по распоряжению Наркомпроса капитал общества был национализирован, что повлекло за собой существенные изменения в характере его деятельности. С этого времени средства общества складывались только из членских взносов, а в 1920-е стали пополняться за счет небольшого пособия от Главнауки. Конкурсы, покупку картин и выдачу денежных сумм для нуждающихся художников пришлось прекратить. В то же время за обществом сохранялось его помещение, художественное собрание и библиотека. В ноябре 1917 и мае 1918 общество провело большие выставки, в которых участвовали почти все члены, после чего жизни, в нем замерла.

Возрождение общества началось с введения НЭПа. 12 ноября 1922 был утвержден новый устав, в котором целью провозглашалось *«содействовать единению художников для развития художественно-культурно-просветительской деятельности путем устройства выставок, художественных мастерских, концертов, и тем способствовать популяризации искусства среди широких, масс народа»*. Устав подписали Альб. Н. Бенуа, Ф. Ф. Бухгольц, П. Н. Вагнер, К. К. Вроблевский, С. М. Дудин, В. И. Зарубин, С. М. Зейденберг, Н. А. Протопопов, А. А. Рылов и А. Р. Эберлинг. Председателем правления стал А. А. Рылов (в 1928 его сменил А. И. Кудрявцев). В 1920-е почетными членами общества стали Л. К. Глазунов, М. В. Нестеров, И. Е. Репин и В. Е. Савинский.

В 1921 в обществе возобновились «пятницы», на которые по-прежнему приглашались знаменитости артистического мира. Выступления артистов оплачивались пожертвованными специально для этих целей произведениями художников. В год жертвовалось до двухсот работ. Для организации систематических докладов и лекций по искусству при обществе был создан культотдел во главе с Я. А. Чахровым. С докладами выступали художники и искусствоведы П. А. Альбрехт, С. М. Дудин, А. И. Кудрявцев, Н. П. Сычев, А. Ф. Попов и др. Традиционно заслушивались сообщения о жизни и

творчестве А. И. Куинджи. При обществе работала библиотека, которой заведовал С. М. Дудин. Устраивались совместные рисовальные вечера. В конце 1920-х куинджисты планировали основать «Дом художников», надстроив для этого три этажа в доме на ул. Гоголя, 17.

В 1923 члены общества участвовали в «Выставке картин петроградских художников всех направлений». По инициативе общества участники выставки приняли обращение о состоянии изобразительного искусства в стране и о материальном положении художников, которое стало исходным пунктом в работе Сорабиса. В 1926—1930 общество ежегодно проводило большие выставки, в которых участвовало от 70 до 80 художников, а также устроило несколько выставок в домах культуры и рабочих клубах. В конце 1920-х куинджисты постоянно подвергались нападкам со стороны деятелей пролеткультовской ориентации и находящейся под их влиянием молодежи. Для укрепления позиций общества председатель правления А. И. Кудрявцев в начале 1930 уступил пост И. И. Бродскому, обладавшему высоким политическим авторитетом. Однако нападки продолжались и достигли апогея весной 1930 в связи с последней выставкой общества, состоявшейся в залах Академии художеств. Большая группа выпускников ВХУТЕИНа выступила в печати с требованием закрыть выставку, обвинив куинджистов в «мелкобуржуазной идеологии» и «аполитичности». Одновременно по инициативе руководителей Художественно-промышленного техникума и Института пролетарского изобразительного искусства была подготовлена резолюция о закрытии общества. Благодаря усилиям и влиянию Бродского, удалось создать следственную комиссию при Главнауке, которая отменила резолюцию, признав деятельность общества плодотворной и ценной. Тем не менее, летом 1930 «левое» крыло куинджистов, вместе с Общиной художников и Обществом художников-индивидуалистов организовало новое объединение — «Цех художников», в результате чего Общество имени А. И. Куинджи прекратило существование. Его имущество и библиотека перешли в собственность «Цеха», а собрание картин — в Русский музей.

Лит Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям/Сост. Н. Г. Галкина и М. Н. Григорьева. М., 1952. С. 193, 362—363. Бродский И. И. Мой творческий путь. Л., 1965. С. 158—160. Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1977. С. 154—159. Воронова О. П. Куинджи в Петербурге. Л., 1986. С. 221—23С.

ОБЩИНА ХУДОЖНИКОВ (В 1908—1910— НОВЫЙ СОЮЗ ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК). С.-ПЕТЕРБУРГ, 1908—1930.

Общество основано выпускниками Академии художеств при близком участии И. Е. Репина, который в 1915 стал его почетным председателем. В проекте устава, поданном в феврале 1906 в Министерство внутренних дел за подписью С. А. Власова, Д. Г. Окроянца, М. Л. Шафрана, И. М. Шлуглейта, предполагалось создать общество под названием «Народное искусство». Однако устав не был утвержден по формальным причинам. Согласно уставу, утвержденному 29 декабря 1909, общество именовалось «Новый союз передвижных выставок» и ставило целью «*содействие развитию и распространению искусства в провинциальных городах России*».

17 августа 1910 был утвержден новый устав общества, которое теперь получило название «Община художников». В него вошли: П. П. Альхимович, А. А. Бучкури, Я. Я. Вебер, Н. И. Верхотуров, С. А. Власов, И. С. Далматов, В. И. Елифанова, А. К. Жаба, С. Ф. Колесников, И. С. Куликов, В. П. Никитин, Л. Ф. Овсянников, Д. Г. Окроянц, Я. М. Павлов, В. А. Плотников, Л. А. Полторацкая, С. М. Прохоров, Е. М. Сотников, М. С. Туганов, Н. И. Фешин, Н. В. Харитонов, Н. П. Шлейн, И. М. Шлуглейт, Н. И. Шмелев. Председателем правления был избран Окроянц (в 1916 его сменил М. А. Керзин; в начале 1920-х председателем стал Т. П. Чернышев), товарищем председателя — Плотников (с 1917—В. В. Степанов), секретарем — Власов, казначеем — Харитонов; в правление вошли также Верхотуров, Прохоров и Шлуглейт.

Первым выступлением общества стала выставка в Лондоне, организованная в октябре—декабре 1910 по инициативе Верхотурова. В начале 1912 общество провело выставку в Амстердаме и Гааге, в 1913—в Тифлисе. Наряду с этим, члены общества ежегодно участвовали в «Весенних выставках» в Академии художеств, причем при подготовке выставки 1917 года добились своего представительства в оргкомитете и жюри, потеснив преобладавших там куинджистов. Заведующим «Весенней выставкой» стал секретарь общества Т. И. Катуркин.

27 ноября (7 декабря) 1917 во Дворце искусств {флигель Л. Н. Бенуа Русского музея) открылась первая большая выставка общества, посвященная 45-летию творческой деятельности И. Е. Репина. В тот же день на выставке состоялось его чествование в присутствии представителей художественной общественности.

В 1921—1928 общество провело семь периодических выставок, в которых в общей сложности участвовало более двухсот художников, в том числе: С. Л. Абугов, М. И. Авилон, В. П. Белкин, Е. Д. Белуха, И. Э. Браз, И. И. Бродский, П. Д. Бучкин, Г. С. Верейский, К. А. Вещилов, В. В. Воинов, К. И. Горбатов, И. М. Грабовский, И. А. Гринман, М. М. Гужавин, Е. Я. Данько, Н. Я. Данько, Н. И. Дормидонтов, В. Д. Замирайло, М. А. Кирнарский, В. М. Конашевич, Е. С. Кругликова, М. И. Курилко, Б. М. Кустодиев, Н. Е. Лансере, А. Б. Лаховский, В. И. Лесючевский, Ф. К. Лехт, В. В. Лишев, М. Я. Мизернюк, Д. И. Митрохин, Ф. Л. Модоров, П. С. Наумов, А. П. Остроумова-Лебедева, В. С. Плешаков, Ю. И. Репин, К. И. Рудаков, А. А. Рылов, Н. С. Самокиш, А. Н. Самохвалов, М. Г. Слепян, К. А. Соколов, Э. К. Спандиков, М. С. Судковский, Я. А. Троупянский, П. Н. Филонов, Л. С. Хижинский, Т. П. Чернышев, С. В. Чехонин, П. А. Шиллинговский, А. В. Щекотихина-Потоцкая, С. П. Яремич и др.

Общество провело также несколько кратковременных выставок в различных районах города, последняя из которых состоялась в апреле—мае 1929, и устроило ряд персональных выставок своих членов: А. П. Эйснера (1926), В. А. Тамби (1926), А. В. Захарова (посмертная, 1926), А. А. Лаппо-Данилевского (посмертная, 1926), М. Г. Платунова (1926, 1928—1929), Н. Н. Чернова (1927), Р. Р. Френца (1928) и др. Члены общества участвовали в 1-й Государственной свободной выставке картин (Петроград, 1919), VI выставке АХРР «Революция, быт и труд» (Москва, 1924), Юбилейной выставке изобразительных искусств (Ленинград, 1927) и других объединенных выставках.

2 августа 1923 был принят новый устав общества, в котором указывалось: «а) Вся деятельность Общины направляется к распространению и развитию искусства в Республике для максимального его расцвета. б) Объединение художников для выяснения новых путей в искусстве и жизни, в) Отыскание путей, через которые искусство лучше может привиться в народных массах, г) Поддержание начинающих художественных дарований. д) Поднятие технической стороны и мастерства в искусстве и выявление идеологических путей его. е) Оказывать художникам моральную и по возможности материальную поддержку во всех возможных случаях». Устав подписали члены комитета и ревизионной комиссии общества: В. Д. Замирайло, В. А. Зверев, К. В. Кирсанов, Д. И. Митрохин, С. А. Павлов, М. Г. Платунов, С. В. Приселков, А. Л. Пятигорский, Н. Н. Рябинин и Т. П. Чернышев.

В 1920-е общество располагалось в особняке на Большой Пушкарской, 48, который фактически превратился в клуб для художественной общественности. Здесь была организована студия, куда ежедневно приглашались натурщицы, также библиотека, музей, концертный зал и несколько гостиных. По понедельникам устраивались художественно-музыкальные вечера, заслушивались доклады по искусству. С сообщениями выступали А. В. Луначарский, И. А. Фомин, В. К. Охочинский, В. Я. Курбатов, С. Н. Грузенберг, члены общества О. Э. Браз, В. В. Воинов, С. В. Чехонин и др. Общество проводило чествование своих членов в связи с юбилеями; устроило чествование ветеранов—слушателей Академии художеств (1924) и германских

пролетарских художников (1925); в 1923 состоялось чествование И. Е. Репина в связи с 80-летием со дня рождения.

С 1925 общество проводило конкурсы с денежными премиями; конкурс по зарисовкам комсомольцев для газеты «Смена» (1925), на плакат Губсоцстраха (1925), на тему «Рабочий» в память годовщины смерти Ленина (1925), на тему «Торжество пролетариата» в честь десятилетия революции (1927) и др. В 1926 был подготовлен к изданию коллективный альбом «Красный Октябрь и годы Гражданской войны».

Летом 1930 Община объединилась с Обществом им. А. И. Куинджи, Обществом живописцев и Обществом художников-индивидуалистов, образовав новое общество «Цех художников».

Лит.: Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве. М., 1960. С. 238—239.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октября; Материалы и исследования/под ред. Е. А. Сперанской. М., 1971. С. 24—26. Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1977. С. 220—222. К. И. Рудаков: Воспоминания о художнике. Л., 1979. С. 73, 143.

ОБЪЕДИНЕНИЕ МОЛОДЕЖИ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ (ОМАХРР; С 1928 — ОБЪЕДИНЕНИЕ МОЛОДЕЖИ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ; ОМАХР). МОСКВА, 1925—1932.

Объединение основано по инициативе ленинградских и московских студентов — учащихся ВХУТЕМАСа, Академии художеств и Художественно-промышленного техникума. Поддерживало декларацию АХРР, выступало за развитие станковой живописи и против «лефовских» установок в искусстве. Существовало в качестве автономной организации при АХР с самостоятельным уставом и структурой.

Организационные формы объединения были уточнены в «Положении об ОМАХРР», выработанном осенью 1925. Работой объединения руководило общее собрание московского ОМАХРРа во главе с президиумом, председателем которого в 1928 стал Н. Г. Козлов, заместителем председателя — А. П. Северденко, секретарем — Е. Я. Левина. Одновременно была установлена связь с художественной молодежью Ленинграда и началась повсеместная организация филиалов в провинции, к началу 1928 в ОМАХРР имелось 26 филиалов, объединявших более 1000 художников (к концу 1928 после переучета и «чистки» сохранились филиалы в Армавире, Бологом, Витебске, Воронеже, Вятке, Иваново-Вознесенске, Калуге, Краснодаре, Ленинграде, Новочеркасске, Орле, Пензе, Самаре, Тамбове, Туле, Уфе и Эривани).

В 1926 большая группа художников, разочарованных низким художественным уровнем АХРР, вышла из объединения и позже организовала общество «Рост». Вскоре после этого в ОМЛХРР вступила группа монументалистов, а затем — художников-текстильщиков, что во многом предопределило смещение интересов объединения в сторону производственного и оформительского искусства.

Члены ОМАХР вели культурно-просветительную работу, организовывали лекции, занятия с рабочими-художниками, передвижные выставки на заводах и фабриках, оформляли рабочие клубы, выпускали плакаты и открытки, участвовали в оформлении массовых праздников в Москве и областных центрах. В мае 1928 в Москве состоялась первая выставка ОМАХРР, на которой экспонировалась живопись, скульптура, графика, керамика и художественный текстиль. Через год в составе XI выставки АХР («Искусство в массы») была развернута вторая выставка ОМЛХР, посвященная 10-летию ВЛКСМ. В двух выставках участвовало более 100 членов объединения, в том числе: Л. П. Вязьменский, Н. В. Ерушев, В. Н. Желуховцев, Г. В. Кибардин, Ф. Д. Коннов, Л. Л. Коробов, С. С. Костин, А. П. Куприянов, Е. Я. Левина, А. В. Лобанов, И. В. Любавин, Д. В. Мирлас, Н. Г. Мухин, Г. Н. Попов, А. Д. Рогов, М. В. Рукобратская, В. К. Сидоров, М. М. Соловьев, Ф. П. Трусов, Е. В. Хохлов, Я. И. Цирельсон, М. М. Шемякин, А. П.

Шепелюк, Л. О. Эмме, А. И. Якушева и др. Наряду с этим, члены ОМАХР провели несколько выставок в рабочих клубах Москвы, в частности, выставку текстильной секции (1929), и участвовали в выставке «Жизнь и быт детей Советского Союза» (1929), в 1-й и 2-й передвижных выставках Наркомпроса (1929 и 1930). В 1926—1931 состоялось около двадцати выставок областных филиалов ОМЛХР, в том числе в Самаре (1926), Баку (1927), Нижнем Новгороде (1927), Армавире (1927), Воронеже (1926, 1927, 1928), Вятке (1928, 1931), Орле (1929), Саратове (1929, 1930), Иваново-Вознесенске (1930), Тамбове (1931) и Туле (1931).

Весной 1928 четырнадцать делегатов ОМЛХР участвовали в работе 1-го Всесоюзного съезда ЛХР, который постановил усилить работу в области производственного искусства и художественного оформления быта трудящихся. В конце съезда действительными членами к кандидатам в члены АХР стали многие «омахровцы», окончившие к тому времени вузы; В. Ц. Валев, Л. П. Вязьменский, Т. Г. Гапоненко, Л. Л. Коробов, А. П. Куприянов, Н. Г. Козлов, И. Л. Лукомский, Д. В. Мирлас, М. В. Рукобратская, А. П. Северденко, Я. И. Цирельсон, А. И. Якушева и др. В дальнейшем ОМЛХР обеспечивало основной приток художников в ассоциацию, причем после 11-го пленума Центрального совета АХР (декабрь 1929) бывшие омахровцы, по существу, составили костяк ее руководства.

С 1928 структура ОМАХР строилась на основе производственных секций: станковой, монументальной, декоративной, графической, скульптурной и текстильной. С этого времени в деятельности объединения стали усиливаться пролеткультовские тенденции, что нашло отражение в материалах журнала «ОМАХР», который издавался в 1928—1929 на правах рукописи (редактор А. П. Северденко). Определяя задачи объединения, Н. Г. Козлов писал в программной статье, открывавшей первый номер: *«Углубленное коммунистическое воспитание, тесная связь с пролетарскими массами, пропаганда среди них искусства через клубы, внедрение художественной продукции в широкие народные слои через наказ и выставки, коллективизация художественного производства и научно-исследовательской работы — вот основные задачи нашей организации на ряд лет. Довольно кустарного, одиночного творчества. Довольно художников-затворников и антагонистов. Современная экономика дает целый ряд предпосылок к развитию коллективного художественного производства. Мы должны не задерживать ход истории, а ускорить. К созданию крупной художественной фабрики! К созданию синтетического монументального стиля!»* Объединение вело борьбу за «классовую дифференциацию» художников. В противовес старому ядру АХР, стремилось к внедрению прикладных и агитационных форм искусства взамен станковых. В то же время идеологи ОМЛХР открыто критиковали «лефовские» установки «Молодого Октября» — молодежной секции объединения «Октябрь».

Летом 1930 ОМАХР участвовало в создании ФОСХ. В конце 1930 — начале 1931 совместно с АХР и ОХС стало инициатором организации РАПХ и участвовало в выработке «Проекта платформы для консолидации пролетарских сил на изофронте». В секретариат Центрального совета РАПХ вошли руководители ОМАХР В. Ц. Вллев, Т. Г. Гапоненко, Ф. Д. Коннов, А. П. Северденко, Я. И. Цирельсон и др.

Лит.: Борьба за реализм, 145—154; Луначарский Л. В. Об изобразительном искусстве. М., 1967, т. 2. С. 246—247. АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов, М., 1973. С. 127—129, 251—252, 311, 315—318.

«ОКТЯБРЬ» (Объединение новых видов художественного труда «Октябрь»). **Москва, 1928—1932.**

Объединение основано живописцами, художниками-прикладниками, архитекторами, деятелями кино, искусствоведами и критиками с целью *«содействия развитию классовых пролетарских течений к области пространственных искусств»*. Члены-учредители: В. Г. Вейс, А. А. и В. А. Веснины, А. М. Ган, М. Я. Гинзбург, А. И.

Гутнов, А. И. Дамский, А. А. Дейнека, М. В. Доброковский, В. Н. Елкин, П. Я. Ирбит, Г. Г. Клуцис, А. В. Крейчик, А. И. Курелла, И. Л. Маца, А. И. Михайлов, Д. С. Моор, П. И. Новицкий, А. Я. Острецов, С. Я. Сепькин, Н. Г. Талакуев, С. Б. Телингатер, В. С. Тоот, Н. С. Шнейдер, Э. И. Шуб, С. М. Эйзенштейн и др. В выработке декларации «Октября» участвовали Диего Ривера и Бела Уитц. Устав был утвержден в 1929.

«Октябрь» ставил задачу коммунистического воспитания трудящихся путем повышения культуры быта, развития промышленных форм искусства и архитектуры. Многие члены объединения тяготели к конструктивизму, считая это направление самым близким к художественной культуре пролетариата. Теоретические положения «Октября» перекликались с установками ЛЕФ и резко критиковались идеологами АХР и РАПХ.

Из декларации (1928): *«Целевая установка художника, выражающего культурные интересы революционного пролетариата, должна заключаться в пропаганде наиболее выразительными средствами пространственных искусств мировоззрения диалектического материализма и в материальном оформлении массовых коллективных форм новой жизни. При этом мы отвергаем мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно созерцательный, статический, натуралистический реализм, абсолютно копирующий действительность, прикрашивающий и канонизирующий старый быт, связывающий энергию и расслабляющий волю культурно неокрепшего пролетариата (...)*

Пролетарское искусство должно изжить индивидуалистические и рыночные отношения, господствующие в искусстве до настоящего дня. Отвергая установившееся в последнее время бюрократическое понятие «социального заказа», мы ищем общественный заказ со стороны коллективов потребителей, заказывающих художественные произведения для конкретных целей и коллективно участвующих в подготовке вещей. При этом увеличивается удельный вес в Жизни индустриальных искусств, дающих при коллективном производстве и потреблении длительно воздействующий эффект».

По инициативе комсомольского актива объединения был организован сектор «Молодой Октябрь», члены которого полемизировали с ОМАХР. Был также создан национальный сектор, задача которого в соответствии с принятой им декларацией состояла в определении *«путей и методов втягивания искусства национальностей в русло общепролетарского искусства на основе учета различных стадий культурно-экономического развития национальностей».*

В 1928 в Ленинграде состоялось две небольшие выставки ленинградской группы «Октября» (Г. А. Арямнов, Т. П. Гюрджиян, Н. Х. Рутковский, И. Н. Попов-Воронежский и др.). В сентябре 1929 «Октябрь» провел в Москве выставку, посвященную художественному оформлению современного города. В июне 1930 в Москве открылась большая выставка объединения, в которой участвовали: А. А. Дейнека, М. В. Доброковский, В. Н. Елкин, Г. Г. Клуцис, Л. М. Лисицкий, Д. С. Моор, А. М. Родченко, А. Н. Самохвалов, С. Я. Сенькин, В. Ф. Степанова, С. Б. Телингатер, В. С. Тоот, С. А. Чуйков и др. В октябре 1930 выставка под названием «На фронте пятилетки» состоялась в Берлине, а затем обошла ряд городов Рейнской области. На выставках экспонировалась живопись, графика, полиграфия, архитектурные проекты, образцы производственного искусства.

В начале 1931 «Октябрь» выступил с новой декларацией «За пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств», которая по многим положениям полемизировала с проектом «Платформы за консолидацию пролетарских сил на изофронте», выдвинутым комфракциями АХР—ОМЛХР—ОХС. В конце года руководители объединения заявили о преодолении разногласий с РАПХ по вопросам о сущности искусства, об отношении к культурному наследию, к конструктивизму, самодеятельному творчеству и «попутчикам». При этом они признали ошибочной «вульгарно-материалистическую установку, недооценивающую искусство как

специфическую форму классовой идеологии». Большинство коммунистов и комсомольцев «Октября» вошло в РАПХ.

Лит.: Борьба за реализм, 243—263 Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг.; Документы и материалы. Творческие объединения/ Сост. В. Э. Хазанова, М., 1976. С. 115—122.

ОБЩЕСТВО РУССКИХ СКУЛЬПТОРОВ (ОРС; ПЕРВОНАЧАЛЬНО — МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО СКУЛЬПТОРОВ). МОСКВА, 1925—1932.

Общество основано бывшими членами Московского профессионального союза скульпторов-художников. Толчком к его созданию послужил успех скульптурного отдела выставки ОБИС, состоявшейся в начале 1925. На учредительном собрании 7 октября 1925 было принято название «Московское общество скульпторов» и выработан устав (утвержден 2 января 1926). На втором собрании (17 января 1926) утвердилось новое название — «Общество русских скульпторов», и было избрано правление под председательством В. Н. Домогацкого (поело 1928 правление поочередно возглавляли сменные председатели Н. А. Андреев, В. Н. Домогацкий и И. М. Чайков).

В течение 1926 в основном сформировался состав общества, в которое вошли все наиболее известные московские скульпторы. Позже оно постоянно пополнялось за счет молодежи. Его действительными членами и кандидатами состояли: В. Я. Андрианов, Н. И. Альтман, В. А. Андреев, Л. А. Андреева, С. Ф. Булаковский, Л. Я. Вайнер, Б. В. Валентинов, В. А. Ватагин, Е. М. Гельфер, А. С. Голубкина, М. А. Денисова-Щаденко, И. С. Ефимов, А. Е. Зеленский, А. Н. Златовратский, И. Я. Иткинд, И. В. Камбаров, Г. И. Кепинов, И. В. Ключ, С. Т. Коненков, Б. Д. Королев, Н. В. Крандневская, Ю. А. Кун, С. Д. Лебедева, В. И. Мухина, Е. Д. Никифорова, Н. И. Нисс-Гольдман, Е. В. Орановский, Н. П. Прохоров, И. Ф. Рахманов, М. Д. Рындзюнская, Б. Ю. Сандомирская, М. М. Страховская, А. И. Тенета, К. Е. Фомин, И. Г. Фрих-Хар, Д. Ф. Цаплин, И. Д. Шадр, Е. У. Шишкина, С. В. Щербаков, С. Д. Эрзя, Д. А. Якерсон и др. Членами-сотрудниками ОРС были критики А. В. Бакушинский, Б. Н. Терновец и М. Н. Райхинштейн.

Общество провело четыре выставки; в марте—апреле 1926 (Исторический музей), в апреле 1927 (Музей Революции), в июне 1929 и июне 1931 (обе в ГМИИ). Их участники не выдвигали определенной идейно-художественной программы и не имели единой стилевой платформы. Вместе с тем, объединение скульпторов, принадлежащих к различным направлениям, способствовало консолидации талантливых мастеров при сохранении индивидуального творческого лица каждого и позволило избежать групповой разобщенности, характерной для живописцев. Для многих членов ОРС годы пребывания в обществе совпали с высшими творческими успехами.

Бакушинский писал, в каталоге третьей выставки: *«Общество постепенно становится не только профессиональной организацией по роду искусства, основанной на качественном подборе членов и их продукции, но и неким принципиальным объединением. Множественность существующих в нем художественных-концепций и направлений даст разнообразие и напряженность-внутренней жизни общества, борьбе этих концепций. Однако в этой борьбе уже намечается нечто общее, объединяющее ныне-общество в целом: полный, возврат к изобразительности; обращение к социальной тематике не столько в бытовом, сколько в символическом ее значении, искание путей к реалистической форме, уходящей, однако, от натурализма в сторону монументального обобщения».*

Вместе с тем, с конца 1920-х ОРС подвергалось ожесточенным нападкам со стороны теоретиков «Пролеткульта» за отсутствие «идеологического содержания» и приверженность к «буржуазным» формам скульптуры. Весной 1932 общество было ликвидировано.

Лит.: Борьба за реализм, 236—239; Нейман М., Л. Скульптура//История русского искусства. Т, XI, М., 1957. С. 345—351. Спешим И. Общество русских скульпторов

//Творчество, 1957, № 5. С. 10—13. Очерки истории советского искусства: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1980. С. 146—148. В. П. Домогацкий: Теоретические работы. Исследования. Статьи. Письма художника. М., 1984. С. 19, 22, 40, 41.

ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ (ОСТ; МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-СТАНКОВИСТОВ). МОСКВА, 1925—1932.

Общество основано в начале 1925 выпускниками ВХУТЕМАСа, которые выступали за станковизм в его обновленной реалистической форме, против натурализма, беспредметничества и конструктивизма.

Ядро ОСТ сложилось в 1923—1924. Его составляла молодежь, сотрудничавшая в Музее живописной культуры, который ставил целью демонстрацию достижений современной живописи и утверждение новых методов в искусстве. В мае 1924 будущие «остовцы» участвовали в «1-й Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» в составе групп «Метод», «Конкретивисты» и «Объединение трех». Выставка послужила толчком к созданию объединения, учредителями которого стали: Ю. П. Анненков (в 1924 эмигрировал), Л. Я. Вайнер, В. А. Васильев, П. В. Вильямс, К. А. Вялов, А. А. Дейнека, Н. Ф. Денисовский, С. Н. Костин (в выставках не участвовал), А. А. Лабас, Ю. А. Меркулов, Ю. И., Пименов, Д. П. Штеренберг. Председателем правления был избран Штеренберг.

Общество провело четыре выставки: в апреле—мае 1925, мае 1926, апреле 1927 и апреле 1928 (первая, третья и четвертая — в Музее живописной культуры, вторая — в Государственном историческом музее). В выставках наряду с членами-учредителями участвовали: А. О. Барщ, Г. С. Берендгоф, Б. П. Булгаков, Б. И. Волков, А. Д. Гончаров, М. В. Доброковский, И. В. Клюн, А. Н. Козлов, К. А. Козлова, И. А. Кудряшев, Н. Н. Купреянов, Лик (Л. И. Кищенко), С. А. Лучишкин, В. И. Люшин, Е. К. Мельникова, К. К. Пархоменко, М. С. Перуцкий, А. И. Побережская, И. Г. Попков, Н. А. Тряскин, А. Г. Тышлер, Н. А. Шифрин, В. В. Эллонен и др. Члены ОСТ участвовали также в выставках «10 лет Октября» (1927), «10 лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии» (1928), «Жизнь и быт детей Советского Союза» (1929), Выставке советского изобразительного искусства в Нью-Йорке (1929) и других объединенных выставках в СССР и за рубежом.

Выступления ОСТ имели широкий общественный резонанс и обстоятельно освещались в прессе. Анализируя первую выставку, Луначарский отмечал три ее особенности: *«1) приближение к социальному быту, взятому в отличие от АХРР как материал для действительно построенной картины, а не картины, приближающейся скорее к цветной фотографии, как это было в первых попытках АХРРовцев; 2) чрезвычайно остро выраженный индивидуализм (...) 3) большая и мужественная любовь к спорту, а через все это — замечательный динамизм картин»*. Игн. Хвойник писал: *«Резкость очертаний физиономии ОСТ'а прежде всего формальная: остовцы — антиподы правоверного натурализма, столь заметного в тенденциях ЛХРР'а. Формальные пути ОСТ'а идут от конструктивизма, экспрессионизма, плоской живописи и нервных урбанистических ритмов»*.

Идейная платформа ОСТ была сформулирована в уставе, зарегистрированном в сентябре 1929: *«В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры. (...) Линии, по которым должна идти работа: а) Отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; б) Отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма; в) Отказ от псевдосезаннизма как явления, разлагающего дисциплину рисунка и цвета; г) Революционная современность и ясность в выборе сюжета; д.) Стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи,*

рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; е) Стремление к законченной картине; ж) Ориентация на художественную молодежь».

В 1928 в обществе наметилось размежевание двух групп, различавшихся как по художественному методу, так и по восприятию современной жизни. Вильямса, Вялова, Дейнеку, Лучишкина, Люшина, Пименова больше привлекала городская жизнь, техника, индустриальный пейзаж, спорт. Их работы часто отличались рационалистичностью композиции, подчеркнутой графичностью и динамизмом. В противоположность этой группе у Гончарова, Лабаса, Тышлера, Шифрина и Штеренберга преобладало лирическое начало и живописность. Расхождения двух групп усиливались и приобретали политическую окраску благодаря резким нападкам со стороны руководителей ФОСХ и ОМЛХР, а позже — РАПХ, которые поддерживали линию на раскол ОСТ, требуя «чистки» и «классового расслоения» общества. В соответствии с резолюцией ФОСХ группа Штеренберга квалифицировалась как «правопопутническая», а в лице отдельных членов — «скатывающаяся на позиции буржуазного искусства».

Окончательный раскол произошел на экстренном собрании ОСТ 31 января 1931, когда было признано целесообразным одной из групп покинуть общество. Первоначально из него вышла группа Штеренберга. Однако вскоре после собрания оставшаяся часть художников заявила о создании нового общества под названием «Изобригада», и за группой Штеренберга сохранилось название «ОСТА». В новом составе ОСТ насчитывалось 27 членов. В правление вошли: Штеренберг (председатель), Лабас, Тышлер и Козлов. Последним коллективным выступлением общества стало участие в «Антиимпериалистической выставке», организованной ФОСХ в 1931.

Общество было ликвидировано 25 июня 1932 в связи с созданием Московского отделения ССХ.

Лит.: Борьба за реализм, 29—34, 211—222; Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве. М., 1960. С. 173—178. Лучишкин С. А. Общество станковистов//Творчество, 1966. № 1. С. 16—18. Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). Л., 1976 (С. 144—148 — библиография; С. 149—156 — каталоги). Сидоров Я. А. О станковизме Общества станковистов//Проблемы истории СССР. Вып. 7. М., 1978. С. 274—290. Сидоров Д. А. Петр Вильямс; Живопись, Сценография. М., 1980, С. 6—13. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 47—67. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М., 1988. С. 89—127.

ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ ГРУППА КОНСТРУКТИВИСТОВ (ПРГК). МОСКВА, 1921 — (1924).

ПРГК создана по инициативе А. М. Гана на основе учебной «Рабочей группы конструктивистов» ИНХУКа. Большинство ее членов составили студенты мастерской А. М. Родченко во ВХУТЕМАСе. Включала производственные ячейки: «Арматуры повседневного быта» (А. М. Гай, Г. Л. Миллер, Л. М. Санина), «Детской книги» (Н. Г. Смирнов, Г. Д. Чичагова, О. Д. Чичагова), «Проз - и спецодежды» (Г. Л. Миллер, Л. А. Миролубова, Л. М. Санина), «Типографского искусства» (А. М. Ган, Г. Л. Миллер), ячейки «Материальных сооружений», «Массовое действие» и «Кино-фот».

В основу идейной платформы группы легли теоретические положения, развитые Ганом в книге «Конструктивизм» (Тверь, 1922). Теория Гана фактически сводилась к отрицанию духовной ценности изобразительного искусства и к «рационализации художественного труда», т.е. к сведению задач творчества к обслуживанию материального производства и оформлению массовых празднеств. Он писал: *«Интеллектуально-материальное производство устанавливает трудовые взаимоотношения и производственную связь с наукой и техникой, вставая на место искусства, которое по своей природе не может оторваться от религии и философии и не в силах выскочить из замкнутого круга отвлеченной, спекулятивной деятельности».* При

этом члены ПРГК противопоставляли себя прочим направлениям конструктивизма в изобразительном искусстве, театре и литературе, в частности, конструктивистам из ЛЕФа, которых они обвиняли в «искусстводелании» и «эстетической ворожке».

В мае 1924 члены ПРГК участвовали в «1-й Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства», представив проекты мебели и киосков, образцы одежды, макеты детских книжек, плакаты, афиши, образцы типографского набора. В декларации группы, опубликованной в каталоге, указывалось: *«Принимая участие в настоящей выставке, конструктивисты не отказываются от основных положений революционного конструктивизма, защищающего фактическую рационализацию художественного труда в противовес господствующему ныне культивированию художественного творчества идеалистического искусства. (...) Конструктивисты убеждены, что так называемая «духовная» жизнь общества, эмоциональные свойства людей — при нарастающем влиянии материалистического миропонимания — не могут уже цементироваться отвлеченными категориями метафизической красоты и мистическими происками над обществом витающего духа».*

В 1920-е работы членов ПРГК экспонировались на выставках прикладного искусства в СССР и за рубежом, в частности, на Международной выставке «Искусство книги» в Лейпциге (1927).

Лит.: А. М. Родченко: Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 142—144. Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет Октября. 1917—1925. М., 1970. С. 20—22, 61. Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М., 1988. С. 68—69. Стригален А. А. Искусство конструктивистов: от выставки — к выставке (1914—1932)//Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991. С. 121-155.

«ПУТЬ ЖИВОПИСИ» (Группа художников «Путь живописи»). Москва. 1926—1930.

Группа сложилась в начале 1926 по инициативе Л. Ф. Жегина после распада объединения «Маковец». Ее составили бывшие члены «Маковца»: Т. Б. Александрова, П. П. Бабичев, Л. Ф. Жегин, И. Г. Николаевцен, В. Е. Пестель, а также выпускники Производственной школы полиграфического искусства (ученики Л. Ф. Жегина. Н. М. Чернышева и М.С. Родионова): С. С. Гриб, В. И. Губин, В. А. Дмитриев, В. А. Коротаяев, Г. В. Костюхин и (с 1928) Г. В. Сашенков.

В течение 1926 члены группы регулярно выезжали на этюды, собирались для совместного рисования и обсуждения своих работ. В 1927 провели на частной квартире (Серебряный пер.) первую выставку, которая затем была показана в Париже (1928), а в 1930 — вторую выставку в московском Доме ученых.

Каталог парижской выставки открывался статьей В. Жоржа и декларацией, написанной Жегиным: *«Наша выставка — первый этап на пути к утверждению живописного образа (...). Нам одинаково чужды абстрактные построения формалистов и туманные искания художников, зовущих себя символистами: пути первых привели к аналитическому разложению предметов; пути вторых — к стилизации и эклектизму, так как, пытаясь заменить предмет условным знаком, и те и другие вышли из границ живописной формы и разбили живой образ. Мы же не стилизуем форму и не заменяем предмет знаком — мы хотим создать образ, существующий самостоятельной жизнью, параллельно предмету, существующему в реальном мире. Мы ищем искусства реалистического как, по форме, так и по содержанию и по сюжету. В равновесии между формой и содержанием или даже в полной нераздельности этих понятий мы видим путь к осуществлению такого искусства».*

Эстетика группы основывалась на сочетании традиций русской иконы и лубка с приемами экспрессионизма. Формальные искания художников неизменно вызвали нападки пролеткультуровской критики, которая обвиняла их в идеологической отсталости и отрыве от современной действительности. В 1930 деятельность группы прекратилась.

Лит.: Губин В. Творческая групп;] «Путь живописи»Тнорчество, 1975. Л^о 6. С. 16-17. Живопись 1920-1930. ГРМ: Каталог выставки. М., 1988. С. 84-85.

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ (РАПХ). МОСКВА, 1931 — 1932.

Ассоциация основана весной 1931 по инициативе коммунистических фракций АХР, ОМАХР и ОХС. Ставила целью объединение всех пролетарских художественных сил в борьбе «за чистоту пролетарского искусства», настаивала на классовом размежевании художников и претендовала на роль ведущей художественно-политической ассоциации.

Организационному оформлению РАПХ предшествовала дискуссия о пролетарском искусстве, развернувшаяся в 1930 между основными художественными группировками. В ходе нее выявились разногласия между объединением «Октябрь», выступившим с декларацией «Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств» и объединениями АХР, ОМАХР, ОХС, комфракции которых выдвинули совместный проект «Платформы для консолидации пролетарских сил на изофронте». Разногласия, касавшиеся, в частности, вопросов об отношении к культурному наследию прошлого, о роли самодеятельного искусства, о значении и задачах станковой живописи, о будущем конструктивизма, послужили основанием для острого противоборства группировок за влиянием партийно-государственных органах. На завершающем этапе дискуссии теоретики «Октября» были фактически отстранены от участия в создании ассоциации, и в основу ее идейной программы легла совместная платформа АХР, ОМЛХР и ОХС.

Платформа РАПХ опиралась на постановление ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931, в котором поднимался вопрос о «повышении идеологического качества художественной продукции», В задачу ассоциации входило: «.. .провести большевистскую само-мобилизацию на выполнение решения ЦК. ВКП(б) о плакатно-картинной агитации и принять действительные меры в ликвидации прорыва на этом фронте. Уделить особое внимание массовому производственному искусству и искусству оформления массовых политических кампаний и революционных празднеств, (...) комплексному классовому целеустремленному оформлению культ строительства с привлечением всех видов пространственных искусств». (За пролетарское искусство, 1931. № 3/4. С. 1). С этой целью надлежало «овладеть марксистско-ленинским мировоззрением и уметь применять в своем творчестве метод диалектического материализма».

Созданию РАПХ придавалось большое политическое значение. На первом организационном собрании 10 мая 1931 с развернутой речью выступил нарком просвещения А. С. Бубнов. Ответственным секретарем ассоциации был избран П. Ф. Осипов. В секретариат Центрального совета вошли: В. Ц. Валев, Т. Г. Гапоненко, Ф. Д. Коннов, А. А. Кулагин, Г. Г. Рязжский, А. П. Северденко, В. Ф. Точилкин, А. А. Усс, Я. И. Цирельсон и др.

Весной 1931 группа художников-производственников из объединения «Октябрь» заявила о признании декларации РАПХ и была принята в ассоциацию. В конце года фракции ВКП(б), ВЛКСМ и «пролетарская» часть «Октября» также заявили о снятии разногласий с РАПХ. В общей сложности, в ассоциацию пошло более 60 бывших членов «Октября», включая его идеологов и руководителей, которые публично признали СВОИ прежние теоретические ошибки. В РАПХ влились многие члены других художественных объединений. В июле 1931 на базе Ленинградского объединения рабочих-художников был создан ленинградский филиал ассоциации — ЛАПХ.

В составе РАПХ были образованы секторы: производственный, научно-исследовательский и оргплановый. ОХС вошло в ассоциацию в качестве сектора самодеятельного искусства. Позже был образован искусствоведческий сектор. Органом РАПХ стал журнал «За пролетарское искусство» (до 1931 выходил под названием

«Искусство в массы» как орган АХР), в котором публиковались полемические материалы по вопросам художественной жизни страны.

Деятельность РАПХ охватывала практически все направления художественной работы. Рапховские бригады работали на многих предприятиях Москвы и Ленинграда, выезжали в крупные индустриальные центры страны. Особое внимание уделялось клубной работе и работе с художниками-рабочими. Весной 1932 сектор самодеятельного искусства организовал Нейтральный рабочий изоуниверситет. При участии РАПХ была проведена реорганизация Изогиза, создано Объединение работников революционного плаката (ОРПП), подготовлена «Антиимпериалистическая выставка» (август 1931), сооружена «Аллея ударников» в Парке культуры и отдыха. Летом 1932 в Ленинграде (в ГРМ) при участии ЛАПХ была организована выставка «Советское изобразительное искусство реконструктивного периода». В том же году ассоциация предполагала развернуть в Москве обширную выставку под девизами «За большое искусство большевизма!» и «Показ людей большевистских: темпов» (выставка не состоялась из-за ликвидации РАПХ).

П. Ф. Осипов говорил о задачах РАПХ в 1932: *«Основные удары РАПХ по-прежнему должны сосредоточиться на борьбе с правой опасностью на изофронте. Борьба против правой опасности на данной ступени — это борьба за ленинизм в искусствознании, против объективизма, это борьба за перестройку большевистскими темпами, это борьба со всем, что задерживает эту перестройку. Мы должны бороться с формализмом, некритическим заимствованием, эпигонством, некритической учебой у буржуазных мастеров, с пассивным натурализмом, реставраторством. РАПХ должна также не прекращать борьбы с левым ликвидаторством, с еще не изжитыми „октябристскими“ настроениями и их рецидивами, которые все еще продолжают иметь место на фронте изоискусства»* (За пролетарское искусство, 1932. № 2. С. 7—8).

Выдвигаемая руководителями РАПХ идея «классового размежевание» художественных сил, основанная на вульгарно-социологическом понимании законов творчества, искусственное деление художников на «буржуазных», «кулацких», «попутчиков» и «союзников пролетариата», насаждение методов администрирования, нетерпимость к инакомыслию выливались в травлю талантливых художников, отталкивали от этой организации наиболее одаренных и квалифицированных мастеров и вызвали резкое противодействие ряда художественных объединений (ОМХ, ССХ, ОСТ и др.).

25 июня 1932 ассоциация была ликвидирована по постановлению ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В резолюции расширенного секретариата РАПХ признавались допущенные ошибки и, в частности, отмечалось: *«Ставя своей основной задачей создание произведений, достойных нашей великой эпохи, РАПХ в практической работе медленно проводила творческую перестройку своих рядов, не сделала всего необходимого для широкого развертывания творческой дискуссии, не поставила со всей решительностью и конкретностью исключительной важности проблему культурного наследия, овладения техникой в области искусства»*.

Лит.: Борьба за реализм, 272—283;

«Свобода искусству» (Союз художественных, артистических, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет «Свобода искусству»). Петроград, 1917.

Союз организован по инициативе кружка «Квартира № 5» для выработки платформы будущей Федерации деятелей искусств — представительного органа, способного обеспечить руководство художественной жизнью России на демократических началах. Его создание стало реакцией на попытки группы А. Н. Бенуа создать при Временном правительстве Министерство искусств. Члены союза: Н. И. Альтман, М. М. Бамдас, К. Л. Богуславская, К. А. Большаков, Л. А. Бруни, П. И. Брюллов,

Н. П. Венгров, В. В. Воинов, А. В. Грищенко, В. А. Денисов, К. В. Дыдышко, В. М. Ермолаева, И. М. Зданевич, С. К. Исаков, А. Е. Карев, М. А. Кузмин, Н. Ф. Лапшин, А. С. Лурье, Н. И. Любавина, В. Э. Мейерхольд, С. С. Прокофьев, И. А. Пуни, Н. Н. Пунин, А. М. Родченко, Э. К. Спандиков, В. Е. Татлин, С. И. Толстая (Дымшиц-Толстая), Е. И. Турова, Н. А. Тырса, Н. А. Удальцова и Ю. И. Юркун.

На первом организационном собрании, состоявшемся 11 марта на «квартире № 0» в здании Академии художеств, было принято обращение к деятелям искусств, опубликованное в газетах «Правда» и «Русская воля»: *«Требуйте созыва Всероссийского учредительного собрания деятелей искусств на основе всеобщего, равного, прямого, тайного и пропорционального голосования без различий полов. (...) Протестуйте против учреждения министерства искусств, как иного ведомства, против захвата власти отдельными группами до воли Учредительного собрания деятелей искусства».*

12 марта члены союза приняли участие в митинге творческой интеллигенции в Михайловском театре, организованном по инициативе Общества архитекторов-художников, и поддержали решение о создании Союза деятелей искусств (СДИ). На митинге им удалось провести резолюцию, предложенную И. М. Зданевичем, о созыве по окончании войны учредительного собрания деятелей искусств для решения вопроса об устройстве художественной жизни страны. Представителями союза в СДИ были избраны В. А. Денисов и А. Е. Карев. Одновременно члены союза создали для усиления своих позиций в СДИ ряд эфемерных обществ: «Искусство, Революция», «На революцию» и др.

21 марта союз провел в Троицком театре свой митинг, на котором Денисов огласил декларацию из 14 тезисов, в том числе о ненужности Министерства искусств и государственной опеки над искусством, о необходимости упразднения всех академий, о полной децентрализации искусства и автономии всех художественных учреждений и обществ.

После неудачных попыток организовать на своей платформе Федерацию деятелей искусств лидеры союза перенесли центр борьбы в СДИ. В мае 1917 «Свобода искусству» объединилась с другими группировками в «блок левых», где заняла главенствующее положение.

Лит.: Сурис Б. Страницы художественной жилищ России в 1917 году//Искусство, 1972. № 4. С. 62—67.

СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ (СРХ). МОСКВА—ПЕТЕРБУРГ, 1903—1923.

Союз возник в феврале 1903 на основе выставочных группировок «36 художников» и «Мир искусства»; многие его члены в прошлом участвовали в выставках ТПХВ и МТХ. Членами-учредителями стали московские живописцы: М. Х. Аладжалов, А. Е. Архипов, Ап. М. Васнецов, С. А. Виноградов, М. А. Врубель, Н. В. Досекин, С. В. Иванов, Н.А.Клодт, С. А. Коровин, М. А. Мамонтов, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, Л. О. Пастернак, К. К. Первухин, В. В. Переплетчиков, А. А. Рылов, А. С. Степанов, П. Е. Щербаков. В течение 1903 к ним примкнули петербуржцы и москвичи Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, В. Э. Борисов-Мусатов, О. Э. Браз, А. Я. Головин, А. С. Голубкина, И. Э. Грабарь, М. А. Дурнов, К. А. Коровий, Е. Е. Лансере, С. В. Малютин, Ф. А. Малявин, А. П. Остроумова, Н. К. Рерих, К. А. Сомов, Н. А.Тархов, П. П.Трубецкой, Н. П. Ульянов, К. Ф. Юон, а также С. П. Дягилев.

На учредительном собрании 16 декабря 1903, завершившем организационное оформление союза, был принят устав (утвержден 25 октября 1905), к подготовке которого деятельное участие принял Врубель. СРХ ставил целью *«содействовать распространению произведений русского искусства и обеспечить членам Союза сбыт их художественных произведений».* Новое общество рассматривалось как продолжение выставок «36 художников». В уставе закреплялось право его действительных членов выставлять работы без жюри, обеспечивающее им полную свободу самовыражения. Это право сохранялось за художником в течение 10 лет, после чего требовалось подтвердить

«го повторной баллотировкой (соответствующий пункт устава практически не вошел в действие, т. к. был отменен в 1911).

Основным направлением деятельности СРХ стало устройство ежегодных выставок в Москве и Петербурге. Первая выставка состоялась в декабре 1903 — январе 1904 в Москве (Строгановское училище); вторая открылась 31 декабря 1904 в Петербурге (залы АХ), в феврале — марте 1905 экспонировалась в Москве; третья состоялась в апреле 1906 в Москве; четвертая — в декабре 1906 — январе 1907 в Петербурге, затем — в феврале — марте — в Москве. В дальнейшем вплоть до 1917 выставки СРХ открывались на рождественской неделе в Москве, а в феврале — марте следующего года экспонировались в Петербурге! Кроме того, седьмая выставка весной 1910 побывала в Киеве, а одиннадцатая весной 1914 — в Калуге. Работы «союзников» экспонировались на выставках в Одессе (1909), Харькове (1909), Екатеринославе (1910), Вятке (1910) и Вологде (1914), на международных выставках в Дюссельдорфе (1904), Париже (1906), Венеции (1907), Мюнхене (1909) и Риме (1911).

Первые выставки СРХ неизменно становились «гвоздем» сезона благодаря широко и разнообразно представленному творчеству лучших московских и петербургских мастеров. Общей чертой их участников стало утверждение русской национальной самобытности в пейзаже, историческом сюжете и графических мотивах. Вместе с тем, уже первые выступления союза отчетливо продемонстрировали обособленность московской и петербургской групп, наличие между ними глубоких эстетических расхождений, проявившихся как в тематике, так и в стилистике произведений.

В творчестве большинства московских живописцев преобладал лирический пленэрный пейзаж, основанный на приемах импрессионизма. Их живопись строилась преимущественно на контрастных сочетаниях, противопоставлении дополнительных цветов, широком пастозном мазке. У петербуржцев центральное место занимала станковая и книжная графика. Лучшие произведения, созданные ими в этой области, несли черты ретроспективизма и романтического восприятия действительности. Отличительная особенность петербургского стиля заключалась в плоскостной манере и орнаментально-декоративном характере графики. Вместе с тем, петербуржцы привнесли и союз универсализм, свойственный дягилевским выставкам «Мира искусства», — наряду с графикой и живописью они экспонировали мелкую пластику, эскизы театральных декораций, декоративные панно и предметы прикладного искусства.

Различие в творческой направленности московской и петербургской групп СРХ предопределило раскол общества, который наметился при подготовке шестой выставки. После того как москвичи забаллотировали большую часть экспонентов, предложенных петербуржцами, последние по инициативе Бенуа ультимативно потребовали независимого ведения дел. Шестая (1908/1909) и седьмая (1909/1910) выставки в Москве и Петербурге формировались двумя независимыми комитетами и существенно различались по составу. Среди экспонентов петербургских выставок появились молодые художники, представлявшие новые течения в искусстве, в том числе Б. И. Анисфельд, Н. К. Калмаков, П. В. Кузнецов, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, В. А. Локкенберг, Г. К. Лукомский, Д. И. Митрохин, К. С. Петров-Водкин, П. С. Уткин, В. Д. Фалилеев, С. В. Чехонин, Н. К. Чурленис, А. Е. Яковлев, Г. Б. Якулов и др.

Окончательный раскол СРХ произошел вскоре после закрытия седьмой выставки — в связи с серией «Художественных писем» Бенуа, посвященных союзу (Речь, 1910, 26 февр., 5 марта, 13 марта, 26 марта), в которых он резко отрицательно охарактеризовал творчество видных московских художников. Последовавшие за этим переговоры между московской и петербургской группами привели к конфликту, в результате которого семнадцать петербуржцев во главе с Бенуа а вышли из СРХ и осенью 1910 заявили об учреждении самостоятельного художественного общества «Мир искусства».

С 1910 СРХ стал преимущественно объединением московских художников, придерживавшихся единых взглядов на искусство. В 1910—1911 в общество вошли новые

члены, многие из которых ранее участвовали в выставках в качестве экспонентов: И. И. Бродский, Н. П. Крымов, П. И. Петровичев, А. И. Савинов, С. Н. Судьбинин, М. С. Сарьян, А. В. Средин, Д. С. Стеллецкий, Л. В. Туржанский, М. Н. Яковлев и др. Наряду с ними к участию в выставках были привлечены О. Л. Делла-Вос-Кардовская, А. И. Исупов, Е. В. Киселева, А. И. Кравченко, М. В. Леблан, А. Т. Матвеев, И. И. Машков, Л. А. Мурашко, Ю. И. Репин и др. Совместные усилия ветеранов и молодежи позволили союзу не только преодолеть кризис, вызванный расколом, но и добиться в 1910—1914 нового подъема популярности московской пейзажной школы как одного из главенствующих направлений в русском искусстве.

Во второй половине 1910-х популярность выставок СРХ стала падать, что во многом обуславливалось утратой актуальности целей союза в глазах молодежи, а также конкуренцией со стороны «Бубнового валета» и других авангардистских объединений. Однако художественная и педагогическая деятельность ведущих мастеров союза позволяли ему сохранять репутацию одной из самых авторитетных творческих группировок.

После февраля 1917 члены СРХ включились в общественную жизнь. В марте 1917 его представители (А. Васнецов, К. Коровин и М. Яковлев) вошли в Совет организаций художников Москвы; в апреле по инициативе Коровина, Пастернака, Петровичева, Ульянова и М. Яковлева был создан Профессиональный союз художников-живописцев Москвы; в мае СРХ вместе с другими художественными обществами оформился в Профессиональный союз — Согласие художников Москвы «Изограф». Члены СРХ участвовали в работе комиссии по охране кремлевских дворцов, в художественно-просветительной комиссии при Московском совете рабочих депутатов, в Московском совете по делам искусств и в других общественных организациях. После Октябрьской революции многие члены СРХ работали в отделе пластических искусств ИЗО Наркомпроса и в Комиссии охраны памятников искусства и старины, входили в совет ГТГ и Исторического музея, занимались педагогической работой в ГСМИ и ВХУТЕМАСе.

В 1919—1921 выставки СРХ не проводились. В эти годы многие его члены участвовали в Государственных выставках, организованных Наркомпросом; некоторые художники провели персональные выставки. Последние (16-я и 17-я) выставки СРХ состоялись в январе и в декабре 1922 в Москве. Кроме того, в мае—Июне 1923 была организована «Весенняя выставка СРХ». В этих выставках наряду со старым ядром союза участвовали новые члены: Н. А. Андреев, В. Н. Домогацкий, И. И. Захаров, Ф. И. Захаров, Н. В. Крандиевская, Б. Н. Яковлев, А. А. Ясинский и др. Последнее собрание СРХ состоялось 12 января 1924.

В 1922—1923 некоторые члены СРХ участвовали в создании АХРР. В январе 1927 по инициативе Аладжалова, Досекина, Малютина, Петровичева, Средина и ряда бывших членов ТПХВ было организовано Объединение художников-реалистов (ОХР). Лит.: Лобанов В. М. Пейзажисты «Союза русских художников»//Искус-стро, 1966. № 9. С. 57—62. Лобанов В. М. Кануны: Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968. С. 232—254. Кауфман Р. С. Союз русских художников//История русского искусства. Т. 10. Кн. 2. М., 1969. С. 27—86. Сидоров А. А. Творчество старших мастеров и «Союз русских художников»// Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895— 1907). Кн. 2. М., 1969. С. 37—62. Лапшин В. П. Из истории возникновения «Союза русских художников»// Искусство, 1969. № 2. С. (32—67. Лапшин В. П. Из истории «Союза русских художников»//Искусство, 1972. № 7. С. 57—63. Лапшин В. П. Союз русских художников. Л., 1974 (Список членов и экспонентов; перечень выставок; библиография). Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1977. С. 161—166. Лапшин В. П. Развитие традиций русской живописи XIX века, в XX столетия//Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908— 1917). Кн. 4. М., 1980. С. 29—78.

СОЮЗ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ОБЩЕСТВО «СОЮЗ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ»; ССХ). МОСКВА, 1930—1932.

Союз основан весной 1930 московскими и ленинградскими художниками, вышедшими из АХР в связи с новой политикой ассоциации, которая нашла отражение в решениях 3-го пленума ее центрального совета. Ставил задачу продолжения и развития реалистических традиции и духе прежнего курса ЛХР.

Созданию ССХ предшествовало открытое письмо группы художников во главе с бывшим председателем АХР А. В. Григорьевым, в котором новое руководство АХР обвинялось в бюрократизации организации и искривлении ее художественной линии. К авторам письма присоединились многие старые члены АХР, заявившие о выходе из ассоциации.

Союз состоял из двух групп — Московской и Ленинградской, в которых объединилось, в общей сложности, около 100 художников; подразделялся на четыре секции: живописи, скульптуры, архитектуры, графики и карикатуры. Ядро союза составили бывшие ахровцы, к которым позже примкнули члены других объединений. В правление вошли: А. В. Григорьев (председатель), П. М. Шухмин (зам. председателя), Н. Г. Котов (ответственный секретарь), П. И. Котов (казначей), Н. И. Дормидонтов (уполномоченный по Ленинграду), Г. К. Савицкий и К. С. Елисеев; председателем ревизионной комиссии стал Д. П. Кардовский.

Деятели ССХ М. Б. Греков и Н. Г. Котов разработали и внесли на рассмотрение в ЦК ВКП(б) проект создания художественных панорам и диорам, отражающих историю революции, Гражданской войны и социалистического строительства. Для выполнения этих работ союз сформировал бригады художников и создал «Бюро панорамных работ». Были написаны диорамы «Оборона Царицына», «Штурм Перекопа», «Кузнецк--строй», «Днепрострой», «Зверосовхоз „Гигант"» и др. Одновременно ССХ организовал при Центральном доме Красной Армии объединение художников для культурно-художественного обслуживания Красной Армии и отражения в искусстве ее истории. Представители ССХ (Д. Н. Кардовский, И. В. Жолтовский и Б. И. Яковлев) вошли в оргкомитет по созданию Академии художеств СССР.

В апреле — мае 1931 в Москве состоялась выставка ССХ, в которой участвовало 54 художника, в том числе: М. И. Авилов, А. Е. Архипов, К. Ф. Богаевский, П. Д. Бучкин, В. К. Бялыницкий-Бируля, М. Б. Греков, А. В. Григорьев, О. Л. Делла-Вос-Кардовская, Н. И. Дормидонтов, Д. Н. Кардовский, В. И. Казлинский, Н. С. Козочкин, Н. Г. Котов, Н. В. Крандиевская, В. А. Кузнецов, А. Е. Куликов, Б. Б. Малаховский, И. А. Малютин, М. В. Маторин, В. В. Мешков, А. А. Пластов, А. А. Радаков, Н. З. Радлов, К. И. Рудаков, А. А. Рылов, Г. К. Савицкий, В. С. Сварог, И. А. Соколов, Н. Б. Терпсихоров, Р. Р. Френц, П. А. Шиллинговский, П. М. Шухмин, В. Н. Яковлев и др.

Выставка подверглась ожесточенной критике со стороны идеологов РАПХ. Журнал «За пролетарское искусство» писал: *«Огромное большинство работ на выставке говорит об отходе художников от задач классовой борьбы, о творческом отставании, о скатывании в чужой лагерь, о приспособленчестве и внутренней эмиграции»* (1931 № 7. С. 15).

В конце 1931 в резолюции сектора искусств Наркомпроса по докладу московских художественных обществ союзу рекомендовалось провести чистку своих рядов и *«уточнить декларацию союза в части, касающейся характеристики нынешнего положения изоискусства, о роли ССХ в проходящих процессах классовой борьбы в изо, уточнив вопрос об отношении к старому наследию»*.

В 1932, в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», ССХ был ликвидирован.

Лит.: Халаминский Ю. Митрофан Борисович Греков. М., 1956. С. 79—86. Д. Ы. Кардовский об искусстве: Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, С. 215—218,

305. Тимошин Г, А. М. Б, Греков; Жизнь и творчество, М., 1961. С. 238—250, Манин В, Рождение творческого союза//Искусство, 1967. № 3. С. 50—52. АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973, С, 116—117.

«СУПРЕМУС» (Общество художников «Супре-мус»), Москва, 1916—1917.

Идея создания общества «Супремус» (от латинского «supremus» — «наивысший») и одноименного журнала под редакцией К. С. Малевича зародилась после выставки «Ноль — десять» («Последняя футуристическая выставка картин 0,10/Ноль — десять»), состоявшейся в декабре 1915 —январе 1916 и ознаменовавшей переход к беспредметному творчеству и супрематизму. Ядро задуманного общества должны были составить единомышленники Малевича: Н. М. Давыдова, И. В. Клюн (Клюнков), М. И. Меньков, В. Е. Пестель, Л. С. Попова, О. В. Розанова, Н.А. Удальцов а, а также скульптор А. П. Архипенко. В журнале предполагали участвовать М. В. Матюшин и Алягров (Р. О. Якобсон).

Планы общества обсуждались на собраниях кружка вплоть до весны 1917, однако оно не было создано из-за организационных трудностей. Осенью 1917 группа Малевича заняла ведущее положение в обществе «Бубновый валет» и участвовала в его последней выставке.

Лит.; Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину/Публ. Е. Ф. Ковтуна// Ежегодник РО Пушкинского Лома на 1974 г. Л., 1976. С. 177—196.

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК (ТПХВ). С.-ПЕТЕРБУРГ —МОСКВА, 1870— 1922.

В ноябре 1869 московские художники Л. Л. Каменев, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов и В. О. Шервуд обратились к членам С.-Петербургской артели художников с предложением организовать «Товарищество передвижной выставки», которое было бы независимо от *«всех других поощряющих искусство обществ»* и, в первую очередь, от Академии художеств. После долгих согласований министру внутренних дел был направлен проект устава и прошение об учреждении товарищества за подписью Н. Н. Ге, Л. Л. Каменева, М. К. Клодта, М. П. Клодта, А. И. Корзухина, И. Н. Крамского, К. В. Лемоха, К. Е. Маковского, Н. Е. Маковского, Г. Г. Мясоедова, В. Г. Перова, И. М. Прянишникова, А. К. Саврасова, И. И. Шишкина и В. И. Якоби.

В уставе, утвержденном 2 ноября 1870, указывалась цель общества: *«устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; и в) облегчения для художников сбыта их произведений».*

Высшим органом товарищества считалось общее собрание членов, созываемое не реже одного раза в год. Практические вопросы организации выставок возлагались на избираемое общим собранием правление, которое состояло из двух отделений: петербургского и московского. В первый состав правления вошли: в Петербурге— Ге, М. К. Клодт, Крамской; в Москве — Мясоедов, Перов и (кандидатом) Прянишников. Местопребыванием товарищества по преобладающему числу членов считался Петербург.

Первая выставка ТПХВ открылась 29 ноября 1871 в залах Академии художеств, затем проследовала в Москву (залы МУЖВЗ, апрель — май 1872), Киев (сентябрь — октябрь 1872) и Харьков (октябрь—ноябрь 1872). Наряду с учредителями в ней участвовали В. Ф. Аммон, А. П. Боголюбов, К. Ф. Гун и В. М. Максимов. В числе сорока семи работ экспонировались картины «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» Н. Н. Ге, «Грачи прилетели» А. К. Саврасова, «Охотники на привале» В. Г. Перова, «Майская ночь» («Русалки») и портреты И. Н. Крамского и др. Выставка имела большой общественный резонанс и была воспринята современниками как воплощение

новой эстетической программы, основу которой составили психологизм, сдержанность выразительных средств, тяга к реалистическому изображению событий отечественной истории, к выразительным типическим образам национальной жизни и природы.

Коммерческий успех первой выставки (сумма, вырученная от продажи картин, составила около 23 тысяч рублей, а чистый доход товарищества — около 4 тысяч) позволил расширить маршрут последующих. В 1870—1890-е выставки после Петербурга и Москвы экспонировались во многих провинциальных городах, в том числе: в Астрахани (1889), Варшаве (1883, 1884, 1889), Вильне (ежегодно в 1873—1878), Воронеже (1874, 1880), Елисаветграде (1876, ежегодно в 1882—1887 и в 1890—1895), Казани (1874), Киеве (ежегодно), Кишиневе (1873, ежегодно в 1890—1896), Курске (1876, 1890), Нижнем Новгороде (1896), Новочеркасске (1886), Одессе (ежегодно), Полтаве (ежегодно в 1888—1897), Риге (1873, 1875, 1878), Саратове (1874, 1879, 1889), Тамбове (1880), Туле (1890—1897), Харькове (ежегодно) и Ярославле (1876). Наряду с этим, в 1886—1892 в провинции проводились так называемые «параллельные» выставки, на которых экспонировались, в основном, работы, не проданные на главных выставках. В 1878 и 1889 передвижники были широко представлены на Всемирных выставках в Париже. С 1884, при содействии секретаря ОПХ Н. П. Собко, выставки товарищества сопровождались иллюстрированными каталогами.

С первых шагов товарищество завоевало позиции самой авторитетной художественной организации России, в значительной мере поколебав монопольное положение Академии художеств. Обеднение академических выставок, вызванное оттоком лучших художественных сил, и неуклонное падение их престижа побудило в 1875 руководство Академии художеств вступить в переговоры с ТПХВ о слиянии академических выставок с передвижными. Отказ передвижников поступиться своей независимостью вызвал острую реакцию академических кругов, которая выразилась, в частности, в запрещении предоставлять залы для передвижных выставок (с 1876 они, как правило, проходили в залах Академии наук или в залах ОПХ) и в создании под протекторатом АХ «Общества выставок художественных произведений», соперничавшего с товариществом. Затянувшийся конфликт продолжался вплоть до начала 1890-х, когда многие передвижники пошли в совет АХ и встали во главе учебных мастерских.

В 1870—1880-е действительными членами товарищества стали А. К. Беггров, А. П. Боголюбов, Ф. А. Бронников, П. А. Брюллов, Ап. М. Васнецов, В. М. Васнецов, Е. Е. Волков, К. Ф. Гун, Н. Н. Дубовской, А. А. Киселев, Н. Д. Кузнецов, А. Д. Литовченко, В. Е. Маковский, В. М. Максимов, Н. В. Неврев, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, К. А. Савицкий, В. И. Суриков и Н. А. Ярошенко. Главенствующее положение на выставках занимали жанристы, составлявшие самую многочисленную группу в ТПХВ. В картинах 1870—1880-х обозначился широкий круг социально-психологических и нравственно-философских проблем, интерес к обобщенным картинам народной жизни и истории, к бытовой среде и фольклору, новую трактовку (в творчестве Ге, Крамского и Поленова) получили евангельские сюжеты. В этот период на общественное обозрение были вынесены такие работы, как «Христос в пустыне» Крамского (2-я выставка, 1872/1873), «Бурлаки» Репина, «Встреча иконы» Савицкого и «Витязь» В. Васнецова (6-я выставка, 1878), «Утро стрелецкой казни» Сурикова (9-я выставка, 1881), «Крестный ход в Курской губернии» Репина и «Меншиков в Березове» Сурикова (11-я выставка, 1883).

Лучшие работы передвижников приобретались П. М. Третьяковым и составили основу Третьяковской галереи. Деятельность передвижников нашла горячую поддержку В. В. Стасова, считавшего, что в их лице русское искусство вступило на верный путь национального творчества. Вместе с тем, выставки ТПХВ постоянно находились под обстрелом критики консервативного лагеря (П. Д. Боборыкин, А. Л. Ледаков и др.), упрекавшей передвижников в отсутствии возвышенного и в стремлении к социальному обличительству. Картина Репина «Не ждали», показанная на 12-й выставке (1884), вызвала резкое осуждение А. В. Суворина, обвинившего автора в «тенденциозности» и

подчинении «эстетическим канонам Стасова». По требованию императора Александра III, посетившего 13-ю выставку (1885), репинская картина «Иван Грозный и сын его Иван» была запрещена к показу в Москве и в провинции.

Во второй половине 1880-х и в 1890-е наметился кризис социально-бытового жанра, и социальные мотивы на выставках товарищества стали уступать место салонному портрету (Н. К. Бодаревский, Ю. Я. Леман, А. А. Харламов) и пленэрному пейзажу, наиболее полное и последовательное выражение которого дали в своем творчестве К. А. Коровин, И. И. Левитан, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов и В. Д. Поленов.

Возрастающий авторитет ТПХВ как преуспевающей выставочной организации соблазнял многих художников (в особенности молодежь) возможностью регулярно выносить на суд общественности и сбывать свои работы. Несмотря на это, товарищество, по существу, оставалось замкнутой корпорацией, что диктовалось стремлением передвижников сохранить его творческое единство и идейную целостность. Забота о незыблемости принципиальных основ организации побуждала периодически ужесточать правила приема новых членов и экспонентов. Так, постановлением общего собрания 27 мая 1878 изменялся 15-й § устава, по которому правом приема экспонентов обладали независимо друг от друга петербургское и московское отделения. С этого времени экспоненты принимались общим собранием. По постановлению от 21 марта 1879 экспоненты лишались права подавать заявление о приеме в действительные члены — инициатива передавалась общему собранию, причем для перехода в ранг действительного члена требовалось набрать не менее 2/3 голосов общего числа членов товарищества.

В 1890 группа экспонентов (А. Е. Архипов, Н. П. Богданов-Бельский, С. В. Иванов, К. А. Коровин, К. В. Лебедев, И. И. Левитан, Л. О. Пастернак, В. А. Степанов, Г. Ф. Ярцев и др.) обратилась к общему собранию ТПХВ с заявлением, в котором требовала расширить их права при формировании состава выставок: *«...а основе огромного интереса и несомненной заслуги, которые Товарищество имеет в глазах общества за двадцать лет своего существования, лежит некоторая, и притом все возрастающая, доля участия и экспонентов. Отсюда естественно желание экспонентов стать более чем пассивными наблюдателями судьбы своих картин, представленных на суд Товарищества...»*. Однако это заявление было отклонено общим собранием 6 марта 1891. То же собрание постановило принять за правило, *«чтобы выставка не пополнялась в провинции новыми картинами без ведома правления по произволу отдельных членов и (...) не обременялась большим количеством портретов, писанных с частных лиц»*. Решено было не принимать на выставки работы тех экспонентов, *«которые одновременно, в том же городе, выставляют свои произведения на других выставках»*.

30 апреля 1890 был утвержден новый устав товарищества, в котором закреплялись существенные изменения его организационной структуры, значительно ущемлявшие интересы рядовых членов ТПХВ и экспонентов. Руководящим органом ТПХВ с этого времени становился Совет, состоящий из членов-учредителей, не покидавших общество со дня его основания (такowymi 1890 были: Ге, М. П. Клодт, Лемох, Мясоедов, Прянишников и Шишкин; тем не менее, в первый состав Совета, избранный в марте 1891, вошли А. П. Брюллов, А. А. Киселев, К. В. Лемох, В. Е. Маковский, В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, В. И. Суриков и Н. А. Ярошенко). Совет получал практически неограниченные права при определении состава выставок, сроков их проведения и маршрутов, а также ведал вопросами избрания новых членов товарищества. Ему принадлежало право назначать для ведения текущих дел правление, которое превращалось из руководящего органа в исполнительный. Принципиальное несогласие с изменением устава побудило В. М. Васнецова и И. Е. Репина выйти из товарищества (в 1897 Репин был вновь принят в него и вошел в Совет).

Новый устав усугублял бюрократизацию и цеховую замкнутость товарищества, затрудняя приток молодежи и лишая его свежих сил. Это, в конечном счете, обусловило кризис, начавшийся в 1890-е и усугубившийся после смерти основоположников и

ветеранов ТПХВ (в 1887 умер Крамской, в 1894 —Ге и Прянишников, в 1896—Боголюбов, в 1897 — Саврасов, в 1898 —Шишкин и Ярошенко, в 1900 — Левитан). После 1901 от ТПХВ отошли его действительные члены и экспоненты, чье творчество в последнее десятилетие во многом определяло облик выставок: М. Х. Аладжалов, А. Е. Архипов, Ап. М. Васнецов, С. А. Виноградов, С. В. Иванов, К. А. Коровин, К. Я. Крыжицкий, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, Л. О. Пастернак, В. В. Переплетчиков, В. А. Серов и др. В 1901—1903 эта группа совместно с петербургским кружком «Мир искусства» организовала выставки «36 художников», а позже составила основное ядро Союза русских художников. С этого времени товарищество полностью утратило исключительное положение главенствующего всероссийского художественного объединения.

10 февраля 1905 была утверждена последняя редакция устава. Начиная с тридцать пятой (1906), выставки ТПХВ открывались в Москве (обычно — в конце года), а затем (в начале следующего года) следовали в Петербург. В 1909 прекратились провинциальные выставки. В 1903 и в 1913—1916 наряду с очередными устраивались «выставки этюдов, рисунков и эскизов».

В 1900-е в выставках ТПХВ участвовали Н. А. Андреев, В. Н. Бакшеев, В. А. Беклемишев, И. П. Богданов, Н. П. Богданов-Бельский, Н. К. Бодаревский, В. К. Бялыницкий-Бируля, Е. Е. Волков, К. И. Горбатов, Т. Я. Дворников, Н. В. Досекин, Н. Н. Дубовской, С. Ю. Жуковский, М. М. Зайцев, В. И. Зарубин, А. В. Исупов, Н. А. Касаткин, П. И. Келин, К. К. Костапди, Л. И. Кравченко, А. Б. Лаховский, В. Е. Маковский, С. В. Малютин, С. Д. Милорадович, Я. Д. Минченков, А. В. Моравов, А. А. Мурашко, Г. Г. Мясоедов (вышел из ТПХВ в 1908), П. П. Нилус, П. И. Петровичев, Н. К. Пимоненко, Л. В. Позен, В. Д. Поленов, И. П. Похитонов, П. А. Радимов, А. П. Размарицын, И. Е. Репин, Ю. И. Репин, Г. К. Савицкий, В. И. Суриков (вышел из ТПХВ в 1908), Л. В. Туржанский, Н. И. Фешин, Н. Ф. Холявин и др., а также экспоненты: С. А. Аракелян, И. И. Бродский, Д. Д. Бурлток, К. С. Высотский, Е. С. Зарудная-Кавос, А. Н. Каринская, Е. А. Кацман, М. В. Леблан, В. К. Менк, В. В. Мешков, А. В. Скалон, Н. Н. Хохряков, Е. М. Чепцов, П. Д. Шмаров, В. Н. Яковлев и др.

Последние очередные (46-я, 47-я и 48-я) выставки ТПХВ прошли, соответственно, в декабре 1917 — феврале 1918 (Петроград, Москва), марте 1922 (Москва) и апреле 1923 (Москва). Состоялась также «Передвижная выставка картин ТПВ» (Петроград, март 1918) и «Выставка группы передвижников» (Петроград, май — июнь 1922).

В каталоге 47-й выставки была опубликована декларация товарищества, принятая 20 февраля 1922: *«В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Т-во считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портретах и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей. Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтобы в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить великий исторический процесс».*

Основные положения декларации были развиты в докладе председателя ТПХВ П. А. Радимова «О значении быта в современной живописи», который был прочитан на диспуте 1 марта 1922 накануне открытия выставки. Развернувшаяся на диспуте полемика между сторонниками традиционного реализма (А. В. Григорьев, Н. А. Касаткин, Е. А. Кацман, П. А. Радимов, Д. А. Щербиновский) и идеологами «левого» искусства (О. М. Брик, Д. П. Штеренберг) дала толчок к созданию Ассоциации художников революционной России (АХРР), в деятельности которой в дальнейшем участвовали

многие передвижники. Тезис декларации ТПХВ о «документальном правдивом» отражении быта современной России лег в основу идейной программы АХРР.

Лит.: Борьба за реализм Бурова Г. К., Гапонова О. И., Румянцева В. Ф. Товарищество передвижных художественных выставок. Т. 1. М., 1952 (Перечень произведений и библиография). Т. 2. М., 1959 (Обзоры выставок в периодической печати). Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1961. Сидоров А. А. Творчество старших мастеров и Союз русских художников// Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895— 1907], Кн. 2. М., 1969. С. 37—62. Иовлева Л. И. Товарищество передвижных художественных выставок. Л., 1971. Проблемы развития русского искусства. Вып. 2, 3. Л., 1972. АХРР: Сборник воспоминаний, статей, документов/Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М., 1973. Передвижники: Сборник статей./Под ред. И. М. Гофмана, М., 1977. Товарищество передвижных художественных выставок: Письма, документы. 1869—1899/Под общ. ред. С. Н. Гольдштейна. В 2-х тт. М., 1987. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижников. М., 1989.

«ТРИНАДЦАТЬ» (Группа художников «Тринадцать»). Москва, 1927—1932.

Группа объединяла преимущественно графиков, ставивших целью разработку определенных стилистических задач в области рисунка и акварели. Названа по первоначальному числу участников.

Ядро группы составили: Н. В. Кузьмин, В. А. Милашевский, Д. Б. Даран и С. Н. Расторгуев, которые сотрудничали в газете «Гудок» и участвовали в выставках «Ассоциации художников-графиков при Доме печати». Позже к ним присоединились бывшие члены группы «Рост»: Л. Я. Зевин, Надежда Кашина, Нина Кашина (Н. Памятных), Т. А. Лебедева (Маврина), М. И. Недбайло, Б. Ф. Рыбченков, а также саратовский художник В. М. Юстицкий и ленинградцы О. Н. Гильдебрандт (Арбенина) и Ю. И. Юркун.

Ведущая роль в формировании идейной платформы группы принадлежала Милашевскому и Кузьмину, которые опирались на формулу: *«искания пластического языка, адекватного современности; борьба с академизмом — старым и новым»*. Общая творческая линия группы основывалась на умении передать живое впечатление от природы в форме выразительного этюда или наброска, который рассматривался ими как цельное и завершенное произведение искусства.

Первая выставка группы состоялась в феврале 1929 в Доме-печати, имела успех и вызвала широкий резонанс в художественных кругах. Б. Н. Терновец во вступлении к каталогу отмечал влияние парижской школы: *«Влияние Запада, столь сильное в довоенном русском искусстве, чувствуется и здесь, но в формах ненавязчивых, для нас вполне приемлемых: ибо оно ведет не к механическому повторению чужих приемов, не к восприятию мира через «чужие очки», а к уточнению вкуса, обогащению возможностей и подходов и, в конце концов, к свободе-жизненных впечатлений»*. А. Федоров-Давыдов противопоставлял «живописный» рисунок французской ориентации, характерный для участников выставки, жесткому «графическому», в основе «немецкому», рисунку художников ОСТ.

Вторая выставка группы, намеченная весной 1930, не состоялась из-за конфликта, который привел к уходу сестер Кашиных, Недбайло и Расторгуева. Одновременно группа пополнилась новыми членами, благодаря которым заметно изменилось ее направление, в частности, утратилась чисто графическая специфика. В третьей выставке, открывшейся 18 апреля 1931 в актовом зале 1-го МГУ, участвовали: О. П. Гильдебрандт, Д. Б. Даран, А. Д. Древин, С. Д. Ижевский, Н. В. Кузьмин, Т. А. Маврина, В. А. Милашевский, Б. Ф. Рыбченков, Р. М. Семашкевич, А. Ф. Софронова, Ч. К. Стефанский, Н. А. Удальцова. На выставке экспонировались также работы Д. Д. Бурдюка, проживавшего в США. Эта выставка освещалась в прессе неблагоприятно и крайне тенденциозно. Идеологи РАПХ квалифицировали ее как «вылазку буржуазных художников, сознательно работающих на буржуазного западного потребителя».

Деятельность объединения прекратилась в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932.

Лит.; Немировская М. Группа «13»//Творчество, 1976. № 6. С. 16 — 19. Немировская М. Группа о «Тринадцати»//Советская графика — 75/76. М., 1977. С. 186—204. Кузьмин Н. Давно и недавно. М., 1982. С. 267—270. Художники группы «Тринадцать»: Из истории художественной жизни 1920—1930-х годов/вступ. ст. М. А. Немировская. М., 1986 (библиография). Костин В. И. Среди художников. М., 1989. Рыбченков Б. Из воспоминаний о «Тринадцати»//Искусство, 1987. № 6. С. 29-31. Живопись 1920—1930. ГРМ: Каталог выставки, М., 1988. С. 184—187. Немировская М. Рисунки З. Р. Либермана и история «Тринадцати» // Искусство рисунка. М., 1990. С. 353—356.

УНОВИС («Утвердители нового искусства»; объединение художников). Витебск—Петроград, 1919—1926.

Объединение возникло в Витебске, куда в ноябре 1919 по приглашению ректора Народной художественной школы (Художественно-практический институт) В. М. Ермолаевой для руководства живописной мастерской приехал К. С. Малевич. Объединившиеся вокруг него ученики — Л. М. Лисицкий, Е. М. Магарил, Н. М. Суетин, Л. М. Хидекель, И. Г. Чашник, И. И. Червинка, Л. А. Юдин и др. — образовали группу под первоначальным названием ПОСНОВИС — «Последователи нового искусства» (с февраля 1920 — УНОВИС). Группа проводила вечера рисования с разбором студенческих работ, устраивала диспуты, выпускала стенную газету. Ее члены участвовали в «1-й Государственной выставке картин местных и московских художников» (Витебск, 1919), провели несколько самостоятельных выставок. С 1920 действовал филиал УНОВИС в Смоленске под руководством В. М. Стржеминского и Е. Н. Кобро. Возникли группы УНОВИС в Москве, Одессе, Оренбурге, Перми, Самаре и Саратове.

В своей творческой практике и манифестах художники руководствовались принципами супрематизма (от латинского «supremus» — «наивысший»), которые получили развитие в трудах К. С. Малевича: «От кубизма к супрематизму» (Пг., 1915), «От кубизма и футуризма к супрематизму» (М., 1916), «О новых системах в искусстве (статика и скорость)» (Витебск, 1919), «От Сезанна до супрематизма» (Пг., 1920), «К вопросу изобразительного искусства» (Смоленск, 1921). «Бог не скинут» (Витебск, 1922). В одной из программных статей («УНОВИС») Малевич писал: «... все живописные движения шли к вещам как формам живописным, где в некоторых случаях они были протоколированы, в других — служили местом развития живописного действия, осознанного в себе, где творческое начало выражалось только в созданиях, живописной материи, достигаемой через смешение в творческом внутреннем центре живописца. Развившееся творческое начало захотело волю свою употребить на создание чистого живописного образа, избегая скелетов уже существующих вещей, вытекающих не из живописных движений человеческого существа, а утилитарных и религиозно-духовных потребностей. Таким образом, из бессознательного выросла степень нового сознания и смысла живописного побуждения. Ясно стало, что живописное существо не родилось для того только, чтобы, быть средством для причин, но стало само причиной действия человека-живописца».

В конце 1922 Малевич с группой учеников переехал в Петроград, где организовал и возглавил Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), с момента открытия которого (август 1923) деятельность УНОВИС была продолжена на его организационной основе. В отделе «живописной культуры» ГИНХУКа, руководимом Малевичем, лабораторией цвета заведовала В. М. Ермолаева, лабораторией формы — Л. А. Юдин; аспирантами и практикантами отдела стали члены УНОВИС А. А. Лепорская, К. И. Рождественский, В. В. Стерлигов, Н. М. Суетин, Л. М. Хидекель, И. Г. Чашник и др. Сотрудники отдела изучали закономерности смены художественных стилей и под руководством Малевича разрабатывали так называемую «теорию прибавочного элемента

в живописи», которая использовалась в качестве своеобразной педагогической системы при работе с молодежью.

Весной 1923 члены УНОВИС участвовали в «Выставке картин петроградских художников всех направлений», где их работы были сгруппированы по принципу «система кубизма», «система футуризма» и «система супрематизма».

Деятельность УНОВИС прекратилась в связи с закрытием ГИНХУКа. В 1928 последователи Малевича (Ермолаева, Лепорская, Рождественский, Стерлигов, Суетин, Юдин) организовали Группу живописно-пластического реализма.

Лит.: Хазанова В. Э. Советские архитекторы первых лет Октября. 1917—1925. М., 1970. С. 203—204. Ковтун Е. Ф. Малевич о теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство СССР. 1988. № 11, С. 33—40. Ковтун Е. Ф. Живые истоки // Искусство Ленинграда. 1989. № 2. С. 30—44.

«ЦЕХ ЖИВОПИСЦЕВ» (Общество художников «Цех живописцев»). Москва, 1926—1930.

Общество основано в конце 1926 по инициативе А. В. Шевченко и его учеников. Провозглашало приоритет станкового искусства и свободу живописных исканий. Объединяло художников различных направлений. В правление общества вошли А. В. Шевченко (председатель), А. С. Голованов, А. Б. Голополосов, В. В. Каптерев и М. А. Цельковский. Устав утвержден в 1928,

Созданию общества предшествовала выставка «Цветодинамос и тектонический примитивизм» (12-я Государственная выставка, 1919) и «1-я Выставка станковых художников», организованная студентами ВХУТЕМАСа (осень 1923, ГМИИ). Эти выставки в дальнейшем рассматривались как первые выставки «Цеха живописцев».

«Цех живописцев» провел три выставки (по принятой нумерации — «3-я», «4-я» и «5-я»): в декабре 1926, феврале—марте 1928 и марте—апреле 1930. В выставках участвовали действительные члены общества и экспоненты: И. О. Ахремчик, Р. Н. Барто, В. Н. Баскакова, Г. А. Башкиров, З. Б. Беликович, Н. И. Витинг, А. С. Голованов, А. Б. Голополосов, И. Д. Гончаров, С. Д. Игумнов, В. В. Каптерев, Е. Р. Классон, О. И. Коган, А. А. Копчугов, Л. А. Кузнецов, В. И. Кутузов, К. Ф. Морозов, К. М. Мухин, С. Г. Некрасов, Н. И. Николаев, М. В. Новиков, В. В. Почиталов, Г. Г. Рижский, З. М. Сирвинт, С. С. Стрелков, К. Н. Суряев, Т. Г. Тавадзе, А. А. Фомин, Н. Ф. Фролов, М. А. Цельковский, А. В. Шевченко, Р. Л. Штейнбрехт и др. Члены общества участвовали в трех передвижных выставках, устроенных Наркомпросом (1929, 1930 и 1931).

Общество постоянно подвергалось критике за аполитичность и уход от современной тематики. В. М. Лобанов писал: *«При наличии большого творческого разнообразия, всех участников Цеха внутренне сближает, кроме их личной одаренности, стремление к чисто живописной выразительности, в жертву которой цехисты», без больших раздумий и колебаний, приносит социальную насыщенность и тематическую направленность своих работ».*

Особо резкие нападки вызвала последняя выставка, которую А. И. Михайлов определил как *«пример яркого отражения реакционности мещанских художников, которые в период борьбы за социализм не нашли ничего лучшего, как воспевать проститутки, «красоту» тлена, гниения и смерти, мистические видения, мещан, услаждающихся гитарой, живописать цветочки и т. п.».*

После второй («4-й») выставки из общества вышли его основатели Барто, Башкиров, Каптерев, Сирвинт и др. В 1930 оно распалось. В 1931 группа его членов и экспонентов (Беликович, Витинг, Кутузов, Морозов, Мухин, Рязский, Штейнбрехт) участвовала в создании Объединения работников искусств.

Лит.: А. В. Шевченко: Сборник материалов. М., 1980. С. 9—12. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста, М., 1985. С. 41—42.

«ШЕСТНАДЦАТЬ» (Группа художников «Шестнадцать»). Ленинград, 1922—1928.

Группа сформировалась как выставочное объединение экспонентов «Мира искусства» и примкнувших к ним выпускников ВХУТЕИНа. Не имела четко сформулированной программы и воздерживалась от активной полемики с другими обществами.

Название группы дано по числу участников первой выставки, состоявшейся в ноябре—декабре 1922 в помещении Аничкова дворца: В. П. Белкин, Г. М. Бобровский, М. П. Бобышов, И. И. Бродский, В. В. Воинов, Л. А. Ильин, А. И. Кудрявцев, А. Б. Лаховский, П. С. Наумов, Н. А. Околович, Л. В. Руднев, А. А. Рылов, А. И. Савинов, П. П. Сычев, Н. И. Фешин, П. А. Шиллинговский. В дальнейшем группа провела еще три выставки (1923, 1924 и 1927), в которых участвовали Г. С. Верейский, А. И. Гегелло, Н. И. Дормидонтов, В. Д. Замирайло, М. П. Зандин, В. М. Конашевич, Б. М. Кустодиев, В. П. Мешков, Д. И. Митрохин, А. П. Остроумова-Лебедева, С. А. Павлов, Н. Э. Радлов, К. И. Рудаков, П. И. Соколов, Н. К. Шведе-Радлова и др.

Развивая традиции мирискусников, «Шестнадцать» ставили целью повышение художественной культуры и совершенствование профессиональных навыков. Идеолог группы Н. Э. Радлов писал: *«Один путь для серьезного и честного художника — вернуться к своей «специальности», к своей деятельности; не быть слишком «практичным» и отказаться от теоретизирования, в котором он не силен; стать живописцем — побольше смотреть и чувствовать, поменьше мудрствовать и «изобретать», побольше работать в своей области и поменьше соваться в чужие».*

Э. Голлербах, подчеркивая преимущество группы с «Миром искусства», назвал ее *«одной из наиболее культурных художественных организаций»*, которая *«продолжает и хранит традиции безвременно распавшегося художественного объединения».* В то же время пролеткультовская критика упрекала группу в уходе от современности и в сюжетной бедности.

Весной 1928 по инициативе основного ядра группы образовалось «Общество живописцев».

Лит.: Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. М., 1973, С. 209—211. К. И. Рудаков: Воспоминания о художнике. Л., 1979. С. 144, Лебедев И. В. Общество живописцев//Советское искусствознание, Вып. 23. М., 1988. С. 348—349, 353.

«4 ИСКУССТВА» (Общество художников «4 искусства»). Москва, 1924—1931.

Общество основано по инициативе голуборозовцев и участников выставок «Мир искусства». Его члены провозглашали приоритет высокого профессионального мастерства и эмоциональной содержательности произведения. В задачу общества входило изучение вопросов специфики и взаимодействия различных видов искусства, а также разработка градостроительных принципов, монументальная пропаганда, оформление интерьеров и общественных зданий.

Члены-учредители: С. А. Аракелян, Е. М. Бебутова, Л. А. Бруни, А. С. Глаголева, И. С. Ефимов, К. Н. Истомин, А. Е. Карев, А. И. Кравченко, П. В. Кузнецов, В. В. Лебедев, Л. М. Лисицкий, Д. Н. Лопатников, П. И. Львов, А. Т. Матвеев, П. В. Митурич, В. И. Мухина, И. И. Нивинский, Н. И. Нисс-Гольдман, П. Я. Павлинов, К. С. Петров-Водкии, А. И. Савинов, М. С. Сарьян, Н. А. Тырса, Н. П. Ульянов, П. С. Уткин, В. А. Фаворский, И. М. Чайков. На первом организационном собрании председателем общества был избран Кузнецов, его заместителем — Фаворский, секретарем — Истомин. К концу 1920-х общество объединяло около 70 живописцев, графиков и скульпторов из Москвы, Ленинграда, Саратова, Еревана и других городов. Видную роль в нем играли архитекторы И. В. Жолтовский, А. И. Таманян, В. А. Щуко и А. В. Щусев.

В 1928 был принят устав общества, в котором указывалось: *«Имея целью деятельное участие в социалистическом строительстве и развитии революционной*

культуры, Общество „Четырех искусств“ объединяет в пределах РСФСР художников, работающих в области живописи, скульптуры, архитектуры и графики, ставя задачей содействие росту художественного мастерства и культуры изобразительных искусств путем научно-исследовательской и практической работы своих членов и распространения художественно-технических знаний.»

Идейная платформа общества была сформулирована в декларации, принятой в 1929: «Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы. Только в этом, качестве выражается отношение художника к окружающему его миру. Рост искусства и развитие его культуры находятся в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам.

В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне отражающую основные свойства искусства живописи».

Общество пропело три выставки в Москве (апрель—май 1925, ГМИИ; ноябрь 1926, Государственный Исторический музей; май 1929, МГУ) и выставку в Ленинграде (март 1928, ГРМ). В выставках наряду с учредителями участвовали: Г. С. Верейский, А. Д. Гончаров, В. Д. Гудиашвили, Г. М. Гюрджан, И. В. Ключ, М. В. Кузнецов, Н. Н. Купреянов, Н. Ф. Лапшин, С. И. Лобанов, Ю. Д. Махоткин, Г. Я. Мельников, В. М. Мидлер, В. А. Милашенский, З. Я. Моетова, П. И. Нерадовский, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. И. Падалицын, И. А. Пуни, С. М. Романович, В. Ф. Рындин, Н. А. Симонович-Ефимова, Н. П. Фософилакгов, В. Ф. Франкетти и др. В 1928/1929 ленинградская группа (А. Е. Карев, В. В. Лебедев, П. И. Львов, К. С. Петров-Водкин, Н. А. Тырса) представляла общество на выставке «Современные ленинградские художественные группировки». Члены общества участвовали также в выставке «Жизнь и быт детей Советского Союза» (1929) и в двух передвижных выставках, организованных Главискусством Наркомпроса (1929 и 1930).

Приверженность художников традициям мировой культуры, стремление к высокой духовности искусства не находили понимания критики, которая часто упрекала общество в чрезмерном увлечении формальной стороной дела, эстетизме, «культуре декоративности» и в уходе от современных социальных проблем. Журнал «Искусство в массы», в духе полемики того времени, охарактеризовал деятельность общества как «художественную контрреволюцию» и «контрабанду». В резолюции сектора искусств Наркомпроса по докладу московских художественных обществ, принятой в конце 1930, наряду с обвинениями в «узко-формалистических, по существу, буржуазных тенденциях» содержался призыв к «радикальной перестройке» общества и «чистке его рядов».

Под воздействием жесткой критики общество самоликвидировалось. В начале 1931 группа его бывших членов (К. Н. Истомин, В. Ф. Рындин, А. В. Фонвизин, Н. М. Чернышев и др.) вошла в АХР.

Лит.: Борьба за реализм, 230—235-; Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг.: Документы и материалы. Творческие объединения /Сост. В. Э. Хазанова. М., 1970. С. 115—116. А.И. Савинов: Письма. Документы. Воспоминания. Л., 1983. С. 257—258. Костин В. И. Среди художников. М., 1988. С. 102—103. Живопись. 1920—1930: ГРМ. Каталог выставки. М., 1988. С. 124—149 Эльконин В. Б. Последние дни «Четырех искусств»//Панорама искусств. Вып. 13. М., 1990. С. 224—234.

В словаре использованы материалы кн. Северюхин Д.А., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932): справочник. – СПб., 1992.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

к изучению курса «История советского искусства»

Репозиторий ВГУ

АБСТРАКТИВИЗМ, АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО (франц. от лат.— отвлечение). Абстрактивизм — тенденция художественного мышления к абстрагированию, отвлечению изобразительных образов от конкретных материальных объектов. Примечательно, что первая полностью абстрактная картина, насколько известно, появилась еще в XIX в. В 1883г. французский художник А. Альфонс показал работу «Девушки под снегом», представляющую собой натянутый на подрамник лист чистой белой бумаги¹. Эту картину можно посчитать просто шуткой, увидев в ней вполне конкретное изображение белого снега, покрывающего фигуры девушек. Но суть явления состоит в том, что абстрактность — это прежде всего наиболее радикальная форма общей абстрагирующей тенденции истории искусства. Абстрагирование — мысленное отвлечение от несущественных, случайных, с точки зрения художника, признаков воспринимаемого объекта с целью нахождения существенных, наиболее общих, универсальных идей — это один из основных, неотъемлемых способов мышления вообще. В истории искусства абстрагирующая тенденция присутствует постоянно; в своем крайнем выражении она приводит к *геометризации*, превращая в *декоративном* искусстве изображение в орнамент, а в станковом — в абстрактную картину. Минимальное проявление абстрактного мышления ведет, напротив, к предельной иллюзорности — *натурализму*. Вероятно, именно это имел в виду выдающийся художник XX в. *П. Пикассо*, когда говорил, что «абстрактного искусства не существует»¹.

«Абстрактивизм реалистичен» утверждал в 1917г. *А. Лот*, подразумевая, что именно абстрактивистские тенденции в искусстве наиболее адекватно, во всяком случае гораздо правдивее, чем *салонная* натуралистическая живопись, отражают тенденции отчуждения художника начала XX столетия от ужасающей его действительности. Известный немецкий художник *П. Клее* писал в 1931 г., что «чем более ужасным становится мир, тем более абстрактным становится искусство». *Реализм* — это не обязательно конкретность, а абстрактность совсем не означает отказ от реалистичности, поскольку реализм и идеализм — иная пара категорий, чем абстрактное и конкретное. В истории искусства не раз бывало, что именно натурализм оказывался идеалистичным, а отвлеченное от конкретного художественное мышление — более реалистическим. Возможно, абстрактивизм в начале XX в. и был реализмом, точно так же, как, к примеру, *Классицизм* — реализмом в искусстве XVI, а *Барокко* — XVII столетия. Вместе с этим, нельзя не заметить, что художники, увлеченные развитием формальных идей, обычно переходят рубеж, за которым художественное творчество как выражение образа мира перестает быть самим собой и превращается в чистую эстетику, отвлеченную игру форм и конструкций.

Абстрактивизм — более правильное название, чем абстракционизм,— как конкретное историческое художественное направление, в котором абстракция стала основным принципом формообразования, появился в самом начале XX в., хотя его предпосылки сложились еще в искусстве раннего *Модерна*. В 1892-1893 гг. *А. Ван де Велде* уже создавал свои абстрактные рисунки и акварели. В 1908г. вышла в свет книга *В. Воррингера* «Абстракция и вчувствование», сыгравшая роль первого манифеста абстрактивизма. В абстрактивизме XX в. обычно выделяют два основных течения: абстрактный экспрессионизм, так называемая линия *В. Кандинского*, и конструктивный геометризм, «линия» *Т. Ван Дусбурга*, *П. Мондриана*, *К. Малевича*. Суть первого заключается в «восхождении» от частного к общему, последовательном отвлечении от конкретности изображаемых форм с целью наибольшей «экспрессии». Второе течение предполагает конкретизацию общих, абстрактных идей в геометрических формах. Это, если можно так выразиться, движение «сверху вниз». Представители первого течения «переживают», второго — «строят». Однако существуют попытки создания и третьего пути «беспредметного искусства» в живописи *М. Ларионова* (см. лучизм), *М. Матюшина*, *П. Филонова*². В дальнейшем абстрактивизм в большей или меньшей мере присутствовал во всех течениях *авангарда* и творчестве отдельных художников XX в.: *Т. Ван Дусбурга*, *П. Мондриана*, *П. Клее*, *Х. Миро*, *Р. Делоне*, *Ф. Купки*, *Ф. Пикабиа*, *Х. Арпа* и др.

Абстрактивизм противоречив. С одной стороны, он возник закономерно в результате усиливавшихся с последней Трети XIX в. в искусстве французских *импрессионистов* и *постимпрессионистов* тенденций анализа художественной формы (см. аналитический метод), с другой — отражал кризис творческого мышления, выразившийся в последовательной подмене художественно-образного выражения простой гармонизацией форм, цветовых пятен, линий. А эстетическая конструкция, отвлеченная от конкретно-предметного содержания, какой бы совершенной с формальной точки зрения она ни была, в изобразительном искусстве способна вызывать лишь простые эмоциональные реакции, подобно сигналам светофора, как иногда подразнивают абстрактивистов критики их искусства. Это, в частности, объясняет, почему абстрактная картина, как правило, остается зашифрованной для зрителя и ее воздействие сводится лишь к эмоциональному переживанию отвлеченных, произвольных ассоциаций.

В архитектуре и декоративном искусстве восприятие художественного образа происходит в контексте широких композиционных связей с пространственной и историко-культурной средой, и потому оно всегда конкретно, даже если выражено в полностью абстрактных формах. Например, содержание геометрического *орнамента* всегда понятно в его отношении к поверхности, на которой он расположен. Геометрические объемы зданий обусловлены их функцией и конструкцией в архитектурной композиции. Но в произведениях станковой живописи, графики, скульптуры композиция изолирована от окружающей среды и имеет автономный художественный смысл. Поэтому полностью абстрактное станковое искусство можно рассматривать либо как крайнее выражение *символизма*, либо как программный *формализм*. Знаменитый «черный квадрат» К. Малевича, показанный на выставке 1915г., был воспринят именно таким образом, а опубликованный им же манифест «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916) насыщен символическими идеями и нигилистическими призывами (см. супрематизм). Показателен и тот факт, что во Франции, стране глубоких художественных традиций и большой пластической культуры, абстрактивизм в общем-то не прижился и был встречен довольно прохладно даже тогда, когда в 1949г. вышла в свет апологетическая книга французского критика М. Сейфора «Абстрактное искусство, его истоки и первые мастера». Все это говорит о том, что абстрактное искусство по своей сути является не художественным творчеством, а развитием идей, носящих, безусловно, творческий, но лишь эстетический смысл. Поэтому абстрактивизм не имеет стиля, он несет в себе лишь отдельные формальные признаки.

Абстрактное искусство называют также «нефигуративным» или «нонфигуративным» (от лат. *pop* — не и *Пдига* — вид, образ, изображение). Однако, с терминологической точки зрения это название менее удачно, поскольку неясно, какие именно «фигуры» имеются в виду. Термин «беспредметное искусство» также оказывается весьма уязвимым, потому что в сущности любое искусство, в том числе и творимое в абстрактных формах, всегда предметно, так как является материальным выражением определенной художественной идеи, некоего смысла, т. е. имеет свой предмет. В этом случае действительно можно утверждать, что «непредметного» искусства не бывает.

Геометрический абстрактивизм иногда именуют *минимализмом*.

АВАНГАРД, АВАНГАРДИЗМ (франц. *avant-garde*, от *avant* — передовой и *garde* — отряд). Авангард — условное название всех новейших, экспериментальных взглядов, концепций, течений, школ, творчества отдельных художников XX в. Авангардизм — тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях, понятие, противоположное *академизму*. Авангард не является художественным стилем, в нем отсутствует целостность стилистических признаков. По мнению многих исследователей, авангардизм — отражение процесса вытеснения культуры цивилизацией, гуманистических ценностей прагматической идеологией технического века. Так, уже в

самом начале XX в. туманные идеалы *Романтизма* и *символизма* искусства периода *Модерна*, испытывавшего глубокий кризис, были буквально сметены ураганным вихрем техницистских идей *конструктивизма*, *функционализма*, *абстрактивизма*. «Организм» традиционной культуры, прямо по *Шпенглеру*, на глазах изумленной публики стремительно перерождался в некий бесчеловечный «механизм». Новым «символом веры» стал отказ от духовных традиций искусства. Это отразилось даже на профессиональной терминологии. «Иллюзионизму» *классической* живописи авангардисты противопоставили «визионизм» (от лат. *U18ЮШ8* — явление, образ).

Всем течениям авангардистского искусства действительно свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности — трезвым расчетом, художественной образности — простой гармонизацией, эстетикой форм, композиции — конструкцией, больших идей — утилитарностью.

Искусству авангарда присуща своя романтическая мифология переходящая в нигилизм, отрицающий свою историчность и *историзм* художественного мышления вообще. Авангардизм порывает с художественной традицией как с источником, питающим творческое воображение художника. Прошлое, по убеждению авангардиста, «может остаться неиспользованным, как материал, потерявший значительную часть своей активной силы и тем самым свое культурное значение»¹. Так для *Л. Лисицкого* в архитектуре «единица равняется единице», а все остальное: «египетско-греческо-римско-готический маскарад»². Это наводит его на мысль, что «прошлое никак не связано с настоящим» и «в искусстве нет развития»³. Именно таким мировоззрением характеризуется авангардизм, неизбежно приводящий к воинствующему нигилизму, а у малообразованной в художественном отношении личности — к комплексу неудовлетворенного честолюбия, как это не раз показывала история в периоды социальных революций. В этом, отчасти, ключ к пониманию особенностей русского авангарда 1910-1920-х гг.

Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении *передвижников* и «шестидесятников» XIX столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что во всем мире Советская Россия считается родиной авангардного искусства. Проходившая в 1992-1993 гг. в США, Западной Европе и Москве выставка русского авангарда 1915-1932 гг. была названа «Великая Утопия». Как сказано в предисловии к каталогу выставки, «утопия двигала историю России и заключала в себе несоответствие действительности», поэтому и оценивать однозначно такое сложное явление невозможно⁴. Вместе с тем совершенно ясно, что авангардизм является общей тенденцией в искусстве XX в. и связан прежде всего со значительным усилением аналитических тенденций художественного мышления и разрушением целостности художественного образа вследствие открытий *импрессионизма* и *постимпрессионизма* (см. аналитический метод).

Бели до импрессионизма второй половины XIX в. в истории искусства наблюдалось последовательное чередование художественных стилей, каждый из которых характеризовался определенной целостностью всех элементов содержания и формы, то последующее развитие демонстрировало лишь отдельные усилия художников в работе либо над цветом, либо над формой, либо над плоскостью, либо над пространством и т. д., но никогда над всем вместе. Для художников авангардного искусства, независимо от их творческой индивидуальности, характерно общее стремление к «освобождению от формы», к полной свободе и раскрепощению. Если старые мастера несли на своих плечах тяжкий груз заботы о совершенствовании изобразительной формы, многовекового труда по развитию ее выразительных возможностей, то представители авангарда с беззаботной легкостью отбросили проблемы этой художественной традиции и поставили во главу угла «свободу выражения», хотя бы ценой потери многих художественных качеств. Пример тому — немецкий *экспрессионизм* начала XX в.

«Новое искусство» действительно стало свободно. Этой безудержной свободой оно

покоряет, увлекает и захватывает, но одновременно свидетельствует о деградации, разрушении целостности содержания и формы. Присущая некоторым течениям авангардного искусства атмосфера иронии, игры, карнавальности, маскарада не столько маскирует, сколько раскрывает глубокий внутренний разлад в душе художника. Может быть поэтому советские авангардисты не выступали за создание новых течений или школ в искусстве, а провозглашали себя лидерами «партий», отводя остальным роль безымянных исполнителей в «коллективном творчестве». Они становились «комиссарами», «уполномоченными» и силой революции насаждали свои идеи и взгляды. Это был своеобразный большевизм в искусстве. Русский религиозный философ И. Ильин определил авангардизм как «дух эстетического большевизма, теорию безответственности и практику вседозволенности»¹. Другой русский мыслитель С. Булгаков подчеркивал: «Творчество имеет религиозную ценность... нигилизм есть предельное отрицание творчества»². Русские маргиналы, наследники Базарова, добровольно отказавшись от культуры, историзма мышления, а значит и от духовности вообще, без Бога и Веры остались один на один с пустотой. Вот что символизирует «Черный квадрат» *К. Малевича*.

Без культурного наследия, объединяющего людей: художника со зрителем, художника с художником,— оставалась только вражда, неприятие мира, маска нигилизма и насилия, прикрывающие страх. Подобное одиночество в пустоте способны выдержать только гении. Но авангардисты не были гениями, и как бы ощущая это, они провозглашали гениями сами себя. При этом каждый пытался опрокинуть другого. *К. Малевич* враждовал с *В. Кандинским*, *Кандинский* с *Малевичем* и *В. Татлиным*, *Татлин* и *М. Матюшин* со всеми... Это было поражением национальной культуры... Существовал и еще один выход: смешаться с толпой. Так, в начале XX века итальянские *футуристы*, воспевая насилие и «инстинкт зверя», ушли на фронт первой мировой войны и почти все погибли. А русские авангардисты ринулись в революцию...

Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу. В 1910-х гг., по словам *Н. Бердяева*, в России подрастало «хулиганское поколение». Агрессивная молодежь, в основном состоявшая из идейно убежденных и самоотверженных нигилистов, ставила целью своей жизни разрушение всех культурных ценностей, что не могло не вызывать беспокойства культурных и здравомыслящих людей. Однако авангардизму всегда была присуща и другая, коммерческая сторона. Сознательное пренебрежение школой и сложностью изобразительной формы есть наиболее легкий путь, привлекающий тех, кому нравится с большой выгодой для себя дурачить простаков, недостаточно культурную публику, малообразованных критиков и невежественных меценатов. Ведь для того, чтобы в полной мере осознать внутреннюю пустоту авангардизма нужен немалый «зрительный опыт». Чем элементарнее искусство, тем многозначительнее оно кажется неопытному зрителю. Здесь мы сталкиваемся ни с чем иным, как с вечно актуальным сюжетом сказки о «голом короле».

Художественное бессмыслие авангардного искусства является причиной и того, что за свою достаточно долгую историю оно так и не смогло обрести статус целостного художественного направления, течения или стиля. В понятии «авангард» условно объединяются самые разные течения искусства XX в. (см. дадаизм; Де Стил; конструктивизм; кубизм; орфизм; оп-арт; поп-арт; пуризм; сюрреализм; фовизм). В развитии искусства авангардистские устремления постоянно сталкиваются с противоположными тенденциями возврата к традиции, причем в результате оказывается, что авангард по названию не всегда является таковым по существу (срав. неостили; ретростили). В 1970-1980-х гг. вошли в обиход также понятия «неоавангард», «поставангард», «трансавангард» (от греч. *пeov* — новый, лат. *ров1* — после и *1гап8* — через).

В русской художественной критике слово «авангард» впервые применил *А. Бенуа* в 1910г. в статье о выставке «Союза русских художников», где он решительно осудил «авангардистов»: *М. Ларионова, П. Кузнецова, Г. Якулова*.

«АГИТАЦИОННОЕ ИСКУССТВО» (от лат. *аgгiтaтiо*, *аgгe* — приводить в движение, направлять, погонять, побуждать). Агитация — распространение каких-либо идей в целях воздействия на сознание и настроение больших масс людей. В целом искусству не свойственна агитация, поскольку она не является художественной функцией. Художественному творчеству чужда дидактика, наставление, поучение. Познавательная, воспитательная и коммуникативная стороны художественного произведения воздействуют на зрителя целостно, через эмоциональное, личностное, даже интимное переживание художественного образа. Поэтому, когда произведение искусства создается исключительно для того, чтобы поучать, диктовать, агитировать, оно перестает быть таковым по существу. Известен исторический анекдот о Людовике XIV, который в ответ на назойливую проповедь заметил: «Я готов сказать себе это сам, но я не хочу, чтобы мне это говорили другие». Слишком явное поучение входит в противоречие со свободной природой художественного творчества. Поэтому «агитационное искусство» есть противоречие в терминах и это название следует брать в кавычки.

Вместе с тем в отдельных случаях, особых исторических условиях возникают своеобразные прикладные, бифункциональные виды искусства, в которых, наряду с художественными, решаются и утилитарные задачи «социального заказа», находящиеся вне собственно художественной сферы — в области морали, политики, идеологии. Таковыми были, например, в своей значительной части немецкие «нравоучительные» гравюры на дереве XVI в., «народные картинки», *русский лубок* ХУП-ХIХ вв., в особенности во время Отечественной войны 1812г. Широко известны также французские «патриотические фаянсы», изготавливавшиеся в г. Невере в 1790-х гг., с росписью по мотивам символики французской революции. С середины XIX столетия, в связи с развитием полиграфии и цветной печати, широкое распространение получила афиша, уличный плакат как особый вид прикладной графики. Пионером этого вида искусства был французский художник *А. де Тулуз-Лотрек*. В России в первые годы после большевистской революции производился «агитационный фарфор». Художники *С. Чехонин*, *А. Щекотихина-Потоцкая*, *З. Кобылецкая*, *М. Адамович*, *Н. Альтман*, *П. Вычегжанн*, *А. Самохвалов*, *Р. Вильде* расписывали «белье» императорского фарфорового завода — запасы, приготовленные для замены бьющихся царских сервизов, новой, советской *эмблематикой*. Аналогичный характер носили набивные ситцы 1930-х гг. В творчестве *Л. Лисицкого*, *В. Лебедева*, *В. Маяковского*, *А. Родченко* получил распространение фото и рисованный политический плакат (см. РОСТА Окна). Однако самым парадоксальным образом наиболее художественными оказывались произведения, в которых их образная природа, яркая красочность, выразительность, эмоциональность проявлялась либо вопреки, либо помимо прямой агитационной функции. Часто художник просто делал вид, — особенно это заметно в агитационном фарфоре *С. Чехонина*, — что увлечен агитацией, а на самом деле решал привычные для него художественные задачи. И это понятно, поскольку агитационное, наполненное дидактикой искусство пренебрегает именно тем, что составляет сущность и специфику художественного выражения — образом и стилем.

Будь такое искусство до конца последовательным, оно ограничилось бы простой цепочкой условных знаков, подобно литературной фразе, содержание которой собирается проиллюстрировать. Образ и стиль здесь не имеет значения. Подобным заблуждением было искусство *назарейцев* и *прерафаэлитов*, принявших вместо живописи наставлять других в религии.

АМПИР, ИЛИ «СТИЛЬ ИМПЕРИИ» (франц. *еmpiге* — империя от лат. *гарегшт* — командование, власть) — художественный стиль, созданный во Франции в начале XIX в., в эпоху империи Наполеона Бонапарта. Хронологические рамки оригинального французского «Стиля Империи» ограничены очень небольшим отрезком времени: от

конца правления Директории (1799) или года коронации Наполеона (1804) до реставрации династии Бурбонов (1815). Тем не менее, в столь короткий период *Классицизм*, усиленный идеологией *Просвещения* и естественного интереса к *античности*, успевает переродиться в холодный, помпезный, напыщенный и искусственно насаждаемый властью стиль. Его основные элементы, почерпнутые из античного искусства, уже содержались в классицизме Людовика XVI (см. Неоклассицизм) и были кристаллизованы в «стиле Директории». Однако Ампи́р коренным образом отличается от Классицизма. Мягкую и ясную гармонию стиля Людовика XVI и демократическую строгость «стиля Директории» сменили парадное величие и театральный пафос «Стиля Империи». Наполеон стремился к блеску и ореолу славы римских императоров. Поэтому, если свободно возникший Классицизм в своих идеалах ориентировался на демократические Афины и греческую древность, то художникам французской империи было строго приказано брать за основу формы искусства Древнего Рима. Это существенное различие часто опускают, когда говорят о преемственности стилей и об Ампи́ре как о высшей стадии развития Классицизма. Последнее утверждение равносильно признанию того, что искусство Рима — высшая стадия искусства Афин.

Ампи́р — стиль жесткий и холодный. П. Верле определил его как «затвердевший стиль Людовика XVI»¹. В. Курбатов также отмечал, что «появление стиля Ампи́р не было переворотом в последовательном развитии французских стилей, а видоизменением все тех же классических элементов, которые были известны во Франции со времен Людовика XIV или даже Франциска I»² (см. «Большой стиль»; Неоклассицизм; Фонтенбло стиль, школа). Но император Наполеон желал пышности и величия, и формы античной классики или французского классицизма здесь не совсем годились. В 1812 г. вышло в свет сочинение придворных архитекторов Наполеона III. Персье и П. Фонтена «Собрание эскизов для украшения интерьера и всех видов обстановки», ставшее «Библией нового стиля». В 1786-1792 гг. Персье и Фонтен работали в Италии, и хотя они подчеркивали «возможность использования самых разных стилей всех времен и народов», что уже было, по своей сути, декларацией *эkleктики*, все же на первом месте для них был «величественный стиль римлян». В следовании этому стилю придворные художники Наполеона доходили до абсурда в своей театральности. Так, спальня императрицы Жозефины во дворце Мальмезон была превращена в некое подобие походной палатки римского полководца, а одетые в «римские туники» женщины мерзли от зимнего холода в плохо отапливаемых парижских салонах и в заснеженном Петербурге, во всем подражавшем французской столице. Поистине, говоря словами самого Наполеона, «от великого до смешного один шаг».

Декоративные мотивы стиля Ампи́р состоят в основном из элементов древнеримского военного снаряжения: легионерских знаков с орлами, связок копий, щитов, пучков стрел, ликторских топоров. Наряду с римскими можно заметить и мотивы *египетского искусства*. Это объясняется тем, что еще в эпоху поздней римской империи вместе с древними культами Исиды и Гора элементы орнаментики и скульптура Древнего Египта проникали в Рим. После Египетского похода Наполеона (1798-1799) в искусстве французского Ампи́ра египетские мотивы получили еще более широкое распространение. Однако это не перешло в *эkleктику*, поскольку формы искусства империи египетских фараонов, римских императоров и французского диктатора, имея аналогичную идеологию, взаимодействовали целостно и органично.

Существуют и иные отличия Ампи́ра от Классицизма. Если в Классицизме объемная форма и декор связаны пластично и не имеют четких границ, то в Ампи́ре композиция строится как правило на сильном контрасте чистого поля поверхности стены, мебели, сосуда и узких орнаментальных поясов в строго отведенных местах, подчеркивающих конструктивные членения формы. Для Классицизма характерны мягкие, приглушенные цвета, для Ампи́ра яркие — красный, синий, белый с золотом.

Примечательно, что ведущая роль в формировании нового стиля принадлежала не

архитектору, а живописцу *Ж.-Л. Давиду*. Еще накануне революции этот художник в своих картинах прославлял героические эпизоды из истории Древнего Рима: «Клятва Горациев» (1784), «Брут» (1789). Для работы над этими картинами Давид заказал *Ж. Жакобу* мебель по рисункам, сделанным им с этрусских, как их тогда называли, ваз. Слава художника превратила его в придворного живописца, и он прославлял военные подвиги Наполеона так же, как до того — великих римлян. Давид разрабатывал эскизы мебели, деталей оформления интерьера, диктовал моду в одежде. В 1800г. Давид написал портрет знаменитой парижской красавицы мадам Рекамье в античной тунике и на кушетке с плавно изогнутым изголовьем, наподобие античных, выполненной *Ж. Жакобом*. В 1802г. похожий портрет на такой же кушетке написал *Ф. Жерар* (см. рекамье). Большое значение в оформлении интерьера в стиле Ампира играли светильники и бронзовые детали мебели. Непревзойденным мастером в этой области был *П.-Ф. Томир*.

Стиль Ампира, в сущности, парадоксален. Несмотря на свою нормативность, жесткую регламентированность, как бы исключая свободу творческой личности художника, его субъективных переживаний, Ампира начала XIX в. является продолжением художественного *Романтизма*, начинавшегося еще в середине предыдущего столетия. *Неоготика* в Англии, *Рококо*, а затем *Неоклассицизм* во Франции составляли начало романтического движения. Ампира его продолжил, прежде всего, в обращении к экзотике Древнего Рима и Египта. Вместе с тем, с формальной стороны, Ампира антиромантичен и эволюция художественных стилей от *Рококо* через *Неоклассицизм* к французскому Ампиру слишком напоминает, как бы в обратном порядке, развитие, которое происходило в XVI столетии от *Классицизма Возрождения* к *Маньеризму* и *Барокко*. В дальнейшем «классичность» Ампира снова была подвергнута отрицанию в период *Историзма* и *неостилей*.

Характерна еще одна особенность Ампира. Присущая ему регламентированность почти полностью исключила возникновение местных национальных школ. Ампира по своей сути космополитичен, но не интернационален, как, к примеру, *Готика*, а откровенно враждебен к народным традициям. Как выражение имперских притязаний Наполеона на мировое господство, он насильственно насаждался на чуждую ему почву завоеванных стран. Примечательно, что ни одна из побежденных Наполеоном стран по существу не приняла этого стиля и только единственная страна-победительница Россия добровольно экспортировала «стиль империи». На это были свои, внутренние причины — Россия также становилась могущественной империей, но еще до исхода Отечественной войны столичная аристократия принялась подражать наполеоновскому Ампиру, как бы добровольно капитулируя перед узурпатором. Настолько был силен гипноз французской моды.

В Европе, таким образом, было две разновидности Ампира: французский и русский. «Русский ампира» был несколько мягче французского. Он также делился на две ветви: столичную и провинциальную. Олицетворением столичного, «петербургского ампира» был *К. Росси*, он и смягчил своим итальянско-русским вкусом жесткость наполеоновского стиля. Провинциальный «московский ампира» и стиль подмосковных дворянских усадеб отличался еще большим своеобразием. Поэтому термины «русский ампира» или «московский ампира» можно принять только иносказательно. В Англии стиль Ампира также не получил широкого распространения. «Английским ампиром» иногда условно называют «стиль Георга IV» (1820-1830), наступивший после английского «стиля регентства», или «ридженси» (см. георгианский стиль; Регентства стиль в Англии). Таким образом, терминологическая строгость обязывает назвать Ампиром только художественный стиль французского искусства начала XIX века (см. также Второй Ампира, или стиль Второй Империи; Консульства стиль). Другое, более редкое название Ампира — *неоримский стиль*.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД (греч. *anályv18* — разложение, расчленение). Анализ —

метод мышления, в котором рассматриваемое явление разъединяется на составляющие его части, элементы, что позволяет исследовать их более точно, объективно, не затрагивая внешних связей и отношений. Однако в дальнейшем аналитический метод предполагает обязательное применение противоположного — *синтетического*, восстанавливающего целостность изучаемого объекта. В художественном творчестве анализ и синтез — два взаимно дополняющих друг друга подхода к искусству. В самом начале XX в. русский художник и теоретик *Н. Радлов* писал об этой закономерности: «Со стороны художника возможны два противоположных подхода к изображаемому явлению. Художник может смотреть на явление наивно, как бы глазами человека, впервые увидевшего; свое впечатление от природы, свободное в известном смысле от знания и опыта, он будет разлагать на линии и пятна — он будет слушать только то, что говорит ему природа, и переводить ее слова на свой язык. Только природа и темперамент творца участвуют в этом творческом процессе. Но художник может подходить к природе, вооруженный всем своим знанием, всем опытом,— тогда его воля не подчиняется впечатлению, он выбирает и отвергает; между творцом и природой возникает как бы третий элемент — стиль; из отдельных слов, подслушанных у природы, творец слагает свою песню...В первом случае существенной чертой творчества является метод анализа, во втором — синтеза»¹.

Из этого наблюдения следует один главный вывод: каждый большой исторический, вполне сложившийся стиль представляет собой художественный синтез составляющих его элементов, а подготовительный или переходный этап его формирования, накопления — анализ. Поэтому стили *Классицизма* или *Барокко*, несмотря на их различие, — типичные примеры художественного синтеза. Кроме того, в истории искусства явно прослеживается последовательное усиление аналитических процессов — от первоначального синкретизма творческой деятельности (см. каменного века искусство) к дифференциации и обособлению отдельных видов, разновидностей и жанров в связи с усложнением и совершенствованием изобразительных средств. Так, после относительно «счастливого периода» *античности*, не знавшей разделения на «чисто художественный» и «прикладной» вид деятельности, аналитические процессы художественного мышления привели к тому, что уже в эпоху *Возрождения* живопись и скульптура стали обособляться от архитектуры и друг от друга. Причем как в древних, *архаических* и *примитивных* культурах, так и в период *кватроченто* — раннего Возрождения типичным было раскрашивание зданий и скульптуры. В период античной и итальянской *классики* живопись брала на себя функции цвета, в связи с чем здания становились монохромными, а скульптура перестала раскрашиваться.

Дальнейшая интеллектуализация творческого процесса художника и совершенствование технологии приводило ко все более узкой специализации мастеров. Искусство XX века и творчество новых, в отличие от старых мастеров характеризуется прежде всего преобладанием аналитических тенденций художественного мышления над синтетическим и, потерей цельности мироощущения и соответственно целостности художественной формы. Начало этому разладу в искусстве положило течение *импрессионизма* и *постимпрессионизма* конца XIX столетия. Именно с тех пор художники стали уделять больше внимания либо форме, либо цвету, либо логике, либо интуиции, либо конструкции, либо композиции и им уже почти не удавалось целостное и гармоничное решение художественного образа. Искусство *авангарда* вообще превратилось в лабораторное исследование отдельных формальных проблем. Н. Бердяев, говоря о современном искусстве в самом начале нашего века, подчеркивал, что оно «есть продукт дифференциации первоначального храмового действия», что и нашло затем выражение в «идее соборности», но в XX столетии «стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства...колеблют его границы... обозначают глубочайший кризис... подмену его неискусством»¹.

Проблема аналитичности по-разному проявляется и в различных видах искусства. Наиболее «синтетична» архитектура, поскольку она связана с прочностью и надежностью

конструктивной основы, а также графика, скульптура. Живопись более аналитична. Ярким проявлением аналитического подхода художника к действительности является импрессионизм как высшее выражение *живописности*. Художники-импрессионисты фиксируют мимолетное, случайное, преходящее, связанное с игрой света, цвета и пространства. В этом смысле живописность как качество художественного произведения (в том числе в архитектуре, графике и скульптуре) есть результат преобладания аналитического метода творчества.

Неоднозначно проявление анализа и синтеза в творчестве отдельных художников. Все старые мастера — как правило, великие синтетика, поскольку искусство рисунка и композиции — художественный синтез. *Леонардо да Винчи*, всю жизнь занимавшийся анализом, создавал прекраснейшие образцы творческого синтеза. По сравнению с ним *Микеланжело* кажется большим аналитиком, так как не всегда достигает целостности художественного образа. *Тициан* более живописен и, следовательно, более аналитичен, чем *Рафаэль*. В искусстве XIX-XX вв. это противоречие становится особенно острым. *К. Моне* — чистый аналитик. *П. Сезанн* стремился к живописному синтезу цвета, объема и пространства. *В. Ван Гог* был аналитиком, отсюда его невероятные мучения, *Т. Гоген* — синтетиком, почему они и не могли ужиться друг с другом. Выдающийся скульптор *О. Роден*, несмотря на все свое стремление создать большой стиль, остается аналитиком, а его последователи — *Майоль* и *Бурдель* достигают необходимого синтеза для создания подлинно *монументального* стиля. С каким-то трагическим оттенком переплетаются тенденции анализа и синтеза художественной формы в творчестве *Т. Пикассо*. В таких течениях, как *кубизм* и *абстрактивизм*, выделяются свои «аналитические» и «синтетические» фазы развития. Поэтому можно сказать, что вся история искусства основывается на взаимодействии этих двух методов. В целом анализ более интеллектуален, синтез — эмоционален. Поэтому художники-аналитики «графичны» и «конструктивны», в их работе превалирует логика, умозрение, рационализм. Вместе с тем, многие художники-графики, например петербургские «*мирискусники*», — чистейшие синетики. Так неоднозначно переплетаются в индивидуальном творчестве художника анализ и синтез.

Особое значение проблема соотношения художественного анализа и синтеза приобретает в сфере восприятия произведения искусства. Синтетическое искусство в целом понятнее, приятнее и доступнее для зрителя. Путь художника-аналитика труднее и неблагодарнее. Синтез успокаивает своей гармонией и видимым отсутствием противоборствующих, разрушающих эту гармонию начал. Чаще это поверхностный синтез, обеспечивающий наибольшее сходство художественного образа и объекта изображения, поэтому он легко воспринимается даже малоподготовленным зрителем, чувствующим полное удовлетворение, поскольку вполне соответствует его обыденному восприятию, жизненному опыту поверхностного, внешнего смотра, не раздражает новизной, необычностью, проблемностью или субъективизмом. Аналитическое искусство, напротив, разрушает внешнее подобие изобразительных форм, будоражит воображение, тревожит, часто раздражает и даже шокирует своей бесцеремонностью, дерзостью. Художник-аналитик смело разлагает форму — как раз то, что мы все привыкли считать прекрасным и неприкасаемым — на составляющие ее элементы. Поэтому аналитическое искусство понимается не всеми, а только подготовленными людьми с большим «зрительным опытом», навыками изучения искусства или же просто имеющими определенную специальную, профессиональную подготовку. Таково, к примеру, искусство кубизма. Опыт восприятия аналитического искусства более труден, тяжел, может быть, менее радостен, но зато интеллектуален и всегда приводит к новым открытиям. Художники-аналитики и понимающие их зрители — первопроходцы в искусстве. Они готовят материал и возвращают идеи новых художественных стилей, а на долю синтетиков достается вся слава и успех за их воплощение. Может быть, потому так горька была жизнь Сезанна, Ван Гога, Микеланжело, Эль Греко и так легка и безоблачна у

Рафаэля (сравн. аполлоновское начало в искусстве; дионисийское начало в искусстве).

АНДЕРГРАУНД (англ. *underground* — подпольный, нелегальный). Этот термин применительно к художественному творчеству впервые стал использоваться в американской кинематографии 1940-х гг. для обозначения некоммерческих фильмов, создаваемых для домашнего просмотра начинающими режиссерами на узкоформатной пленке на собственные средства. «Подпольные» фильмы принципиально отличались от «гладкой» коммерческой продукции своим экспериментальным характером и носили крайне субъективный, часто дерзкий концептуальный характер. В 1950-1960-х гг. андерграундом стали называть некоммерческое, экспериментальное искусство вообще. Понятие «андерграунд» стало синонимом слова *модернизм*.

Особую окраску этот термин приобрел в 1970-х гг. в СССР. В условиях подавления творческой свободы и идеологического диктата «советский андерграунд» был действительно подпольным искусством, авторы его были вынуждены скрывать свои произведения, устраивать тайные «домашние выставки». Это привело к неестественному, уродливому развитию живописи, графики, скульптуры, подчинявшемуся решению не художественных, а идеологических задач протеста против существующего государственного строя. Возникло своеобразное политизированное, *агитационное искусство, соцреализм* наоборот. В 1990-е гг. андерграунд в России стал приобретать прежнее художественное значение *элитарного* экспериментального искусства (сравн. соц-арт).

АСНОВА — «Ассоциация новых архитекторов», созданная в советской России в 1923 г. В нее входили архитекторы, основатели *функционализма*: *Н. Ладовский, Л. Лисицкий, К. Мельников, В. Кринский* и др. АСНОВА противопоставляла свою деятельность другому течению в новой архитектуре, возглавляемому *А. Весниным* и *М. Гинзбургом* — *конструктивизму*. Ядро ассоциации возникло в 1921 г. в *ИНХУКе*. В 1932г. АСНОВА прекратила свое существование. Это название, вероятно, имело подтекст, поскольку рифмовалось со словом основа.

ИДЕАЛИЗАЦИЯ (от франц. *idéale* от греч. *ἰδέα* — прообраз, первопричина) — метод и тенденция мышления. В ранней античной философии слово «идея» означало прообраз всех вещей, позднее стало употребляться в переносном значении как высшее, *абстрактное* понятие о чем-либо. Отсюда идеал — представление о наиболее совершенном образе какого-либо объекта, явления, события, процесса с точки зрения конкретного человека или определенной группы людей, мнений, вкусов, *моды, стиля* той или иной исторической эпохи. Идеализация — процесс, а также творческий метод, с помощью которого конкретные представления о реальных объектах преобразуются в их более совершенные, с точки зрения человека, образы. В искусстве результатом идеализации является создание художественных образов, соответствующих некоему умозрительному идеалу, наилучших, образцовых, совершенных во всем. Поэтому идеализация как тенденция художественного мышления характерна для *Классицизма* и *академизма*, а противоположная тенденция — конкретизация, или индивидуализация, образов — в большей мере типична для *натурализма*. Понятием «идеальный стиль» часто пользуются для того, чтобы подчеркнуть в конкретном художественном произведении преобладание первой тенденции. Отдельные художники в разные периоды своего творчества могут демонстрировать стремления к идеализации или, напротив, к конкретизации. Идеализация чаще связана с разочарованием в реальности, с пессимизмом, критической стадией в развитии художественного стиля (см. *декаданс; Маньеризм*) или, наоборот, с его *архаикой*. Конкретизация характеризует стадии максимального и даже избыточного развития изобразительных средств, виртуозного владения художественной формой, почти полного преодоления сопротивления материала, что и склоняет художника

к натурализму вплоть до полной иллюзорности. В несколько ином, оценочном смысле, под идеальным понимают наивысшее, наилучшее качество произведения искусства.

ИЛЛЮЗОРНОСТЬ (от лат. Шизюгш — обман). В изобразительном искусстве понятие иллюзорности означает максимально полное сходство изображения с объектом вплоть до мельчайших деталей, до зрительного обмана, потери ощущения материала, специфики, условности приемов изображения. В этом смысле иллюзорность то же, что *натурализм*. В истории искусства известны и особые жанры иллюзорных изображений: «обманки», изготавливаемые с целью шутки, развлечения. Иллюзорны росписи *П. Гонзага* и офорты *Дж.-Б. Пиранези*, плафоны *Барокко*, «сельские глины» *Б. Па-лисси*, картины *Ж. Латура*. В более сложном понимании иллюзорность — зыбкая, неустойчивая грань между воображением художника и реальностью, тайна творчества, вечная цель искусства. Парадоксально, что многие художники сознательно, другие неосознанно стремились к предельной иллюзорности, однако благодаря чувству материала, его возможностей, органичности приемов его обработки, останавливались и не переходили грань, отделяющую подлинное искусство от простого копирования природы. Ведь на этой грани и возникает качество художественного *стиля* (см. также магический реализм).

ИЛЛЮСТРАТИВНОСТЬ (от лат. Пи51гаге — прояснять) — следование какой-либо программе, сценарию, находящемуся вне изобразительного искусства, например литературному, идеологическому. В этом смысле иллюстративными называют произведения *натуралистичные*, нехудожественные, т. е. те, которые не имеют иной ценности, кроме прояснения, иллюстрации социальных, политических, нравственных, познавательных, дидактических и прочих проблем. К этому направлению принадлежат художники «*натуральной школы*», *социалистического реализма*, «*магические реалисты*». Их антиподы — художники *идеалистического* метода. В более узком значении иллюстративным называют вид искусства, целью которого является изобразительное дополнение, сопровождение, разъяснение текста литературного произведения — книжная, журнальная иллюстрация, которая отнюдь не становится от этого натуралистичной, (сравн. «агитационное искусство»).

ИНХУК — Институт художественной культуры, организованный в Москве в 1920г. Его главная цель заключалась в «создании науки, исследующей аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом». Далее говорилось, что «ИНХУК — есть объединение деятелей изобразительных искусств, работающих над установлением методов и форм производственного искусства»¹. Инициатором создания и автором программы института был *В. Кандинский*. Его работа на посту председателя ИНХУКа тяготела к изучению отвлеченных теоретических вопросов формообразования, связанных с психологией зрительного восприятия, и совсем не согласовывалась с перспективами *производственного искусства*. Это привело к конфликту Кандинского с остальными членами института и к его уходу. После Кандинского председателями ИНХУКа были *А. Родченко*, *О. Брик*, *Б. Арватов* — активный пропагандист идей «производственников», которые были также тесно связаны с движением *пролеткульта*. В 1921 г. в ИНХУКе была образована группа *художников-конструктивистов*, торжественно объявивших о «конце станкового искусства». С 1923г. в Петрограде под руководством *К. Малевича*, *В. Татлина*, *М. Матюшина*, *П. Мансурова*, *Н. Лунина* осуществлял свою деятельность ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). В Витебске также действовала группа гинхуковцев под руководством Малевича. В 1922г. московский ИНХУК вошел в состав Российской академии художественных наук, но к 1929г. все эти организации оказались закрытыми. Формалистические идеи инхуковцев носили *романтический*, но в большинстве своем, наивно-утопический характер. Выработанный ими «объективно-формальный метод»

изучения искусства был положен в основу педагогической системы ВЛ'УГ'ЯМЛСа-ВХУТЕИНа. Петроградский ГИНХУК просуществовал до 1932г.

КЛАССИЦИЗМ, КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ (нем. K1a85!21зти5 от лат. clāssicus — см. классика, классическое искусство). В отличие от классики, классицизм — не качественное, а функциональное понятие, оно выражает определенную тенденцию художественного мышления, основанную на естественном стремлении к простоте, ясности, *рациональности*, логичности художественного образа, т. е. на рационально-идеализирующем архетипе мышления. Подобный идеал наиболее ярко проявил себя в истории лишь однажды — в эпоху *античной* классики. Поэтому в большинстве случаев преобладание на определенном этапе развития классицистического мышления означает ориентацию на формы античного искусства. По словам *П. Муратова*, «способность возрождаться вообще свойственна античному миру», что не раз повторялось в истории. Это говорит о том, что обращение к античности — не суть, а внешний и не всегда обязательный признак искусства Классицизма. Неизменная природа Классицизма не в его формах, а в бессмертии классики, в ее способности сохранения души и смысла для человека, когда сами формы древнего языческого искусства уже умерли и актуально более не существуют. Классицизм обращен в будущее, в не в прошлое, и в этом заключается его художественно-исторический смысл. Основой классицистического мировоззрения является онтологическое, т. е. вневременное, понимание красоты, убеждение в том, что Красота вечна и ее законы действуют объективно. Классицизм — это естественное и закономерное для определенных этапов художественного развития человека стремление найти точку опоры в меняющемся мире, обрести уверенность в будущем, спокойствие, эмоциональную уравновешенность в системе рационального художественного мышления, ясных и завершенных в себе представлений о пространстве и времени, строгих, замкнутых, размеренных, проверенных классикой . формах. Поэтому Классицизм не локализуется в какой-либо одной исторической эпохе, художественном направлении, течении, стиле или национальной школе искусства. Он встречается постоянно в самых разнообразных формах, в различные периоды и в разных странах.

Классицистические тенденции возникали еще в искусстве Древнего Египта (см. Саисское Возрождение), в *эллинистическую* эпоху как своеобразный *академизм* (см. неоаттическая школа). Классицизм есть осознание своего родства с классикой. На этой традиции, по существу, выросло все европейское искусство: древнеримское, *византийское*, *романское*, хотя программно это было сформулировано только в эпоху *Итальянского Возрождения*. В дальнейшем классицистическая традиция претерпевала различные метаморфозы. Во Франции классицистическое движение не прерывалось от раннего *Ренессанса* через так называемую вторую школу Фонтенбло (см. Фонтенбло стиль, школа) к *«Большому стилю»* Людовика XIV, охватившего значительную часть XVII столетия, *Неоклассицизму* второй половины XVIII в., вплоть до академического и *салонного* классицизма XIX-XX вв. В России Классицизм господствовал в искусстве второй половины XVIII в. (см. екатерининский классицизм), начале XIX в. (см. александровский классицизм; русский классицизм; русский (петербургский) ампи́р; московский классицизм; «московский ампи́р»), в конце XIX начале XX вв. (см. Модерн; русский неоклассицизм).

Исторически сложилось так, что одним и тем же словом «классицизм» стали называть широкий круг разнообразных явлений. Как метод мышления Классицизм более других нормативен, рационален и систематичен. Не случайно только в Классицизме существует система правил и законченная теория художественного творчества. Художники классицистического направления, начиная с эпохи Итальянского Возрождения, имели просто-таки непреодолимую страсть к написанию теоретических трактатов. Трактаты об искусстве писали *Леонардо да Винчи*, *Л.-Б. Альберти*, *А. Дюрер*, *С. Серлио*, *А. Палладио*, *Цзк. Виньола*. Характерно, что мастера *Барокко* в поисках теоретического обоснования

своей работы искали его также в классицистической теории. Кроме разрозненных высказываний и отдельных мнений художников, ни *Барокко*, ни *Рококо*, ни иные художественные стили и направления не выдвинули своей теории. Когда романтики начала XIX столетия попытались сформулировать свои творческие принципы, они снова обратились к теории Классицизма, (сравн. пессимизм). В. Татаркевич в «Истории эстетики» формулирует основные принципы искусства Классицизма, ссылаясь на теоретика эпохи Итальянского Возрождения Л.-Б. Альберти, который, в свою очередь, выдвинул их на основе изучения античного искусства:

1. Красота является объективным качеством, свойственным реальным предметам, а не их переживанию человеком.
2. Красота заключается в порядке, правильном размещении частей и установлении пропорций...
3. Красота воспринимается глазами, но оценивается разумом...
4. Красота... является законом в природе, но целью в искусстве... поэтому искусство способно превосходить ее.
5. Искусство должно обладать рациональной дисциплиной, поскольку оно пользуется наукой.
6. План или рисунок являются наиболее существенными для зрительного искусства...
7. Искусство способно обращаться к важным темам и приспособлять свои формы к соответствующему содержанию...
8. Великие возможности искусства были осуществлены античностью. С точки зрения порядка, меры, рациональности и красоты ее творения совершеннее природы и потому могут служить образцами для всех следующих поколений».

В 1956г. Г. фон Грюнебаум выдвинул четыре составные части «Классицизма как направления в культуре»:

1. Прошлая (или чуждая) фаза развития культуры признается полной и совершенной реализацией человеческих возможностей.
2. Эта реализация усваивается как законное наследие или достояние.
3. Допускается, что облик настоящего может быть изменен по образцу прошлого (или чуждого) идеала.
4. Чуждые, характерные для прошлой или же чуждой культуры, принимаются как образцовые и обязательные для настоящего.

При этом автором подчеркивалось, что нормативно-насилованная сторона классицистических установок рано или поздно «способствует скорому признанию тщетности своих усилий, что постоянно угрожает энтузиазму любого поклонника классицизма»². Показательно, что Классицизм проявлялся наиболее сильно в переломные фазы развития искусства. Отсюда его функции: стабилизация уже достигнутого, канонизация художественных форм и «самостилизация». Здесь Классицизм смыкается с *декадансом*, эпигонством, но сохраняя, более творческий характер, как правило, не переходит свои границы. Еще во II-III вв. н. э. власти отдаленных эллинистических провинций, следя за лояльностью своих подданных, поощряли их «к самоотожествлению с греко-римской традицией» и «эллиническое наследие считали одним из благ, дарованных императорским правлением»³ (см. Греческое Возрождение). Характерно, что само слово «классический», возникшее в это же время, служило для обозначения качества литературного стиля, «классический» называли образцовых, получивших государственную поддержку писателей, а «неклассический» — плохих. *Античный классицизм* в восточных, азиатских регионах становился государственной охранительной политикой в области культуры. Аналогичной была роль *августовского, или римского, классицизма*. Точно так же в VIII-X вв. классицизм *Каролингского* и *Оттоновского* Возрождения способствовал стабилизации достигнутого уровня культуры. Именно в то время была сочинена легенда о происхождении франков от троянского царя Франкуса. Стабилизирующую роль сыграл в истории искусства *Классицизм Византийского, или Македонского, Возрождения*.

Классицизм оказался наиболее подходящим для выражения гражданских идеалов «свободы, равенства, братства» эпохи *Просвещения* и французской революции. Он получил название «революционного классицизма»; в то время говорили, что греки были зеркалом, в котором отражались революционные идеалы красоты, свободы и естественности. Однако все тот же Классицизм послужил эстетической основой гегемонистских претензий императора Наполеона (см. Амбир). В начале XIX столетия влияние Классицизма было неоднозначным. С одной стороны, он переродился в «стиль империи», с другой, в наиболее ортодоксальных проявлениях, — смыкался с салонным академизмом. Третье, наиболее живое течение, стало основой *романтического* движения. Немецкие романтики, поклонники Оссиана, изобрели «нордический эллинизм». Гёльдерлин, а вслед за ним многие молодые немецкие живописцы *К. Блехен, К. Вагнер, И. Даль, К. Г. Карус, Р. Кюммер, К. Д. Фридрих* видели себя «только на фоне греческого ландшафта». Но характерно, что и здесь классицизм был тут же поставлен на службу государства (см. прусский эллинизм; «штауфеновский ренессанс»).

Все это говорит о том, что Классицизм неоднозначен, в разное время из него привлекались различные идеи с разными целями. Одна и та же античная культура-образец в отдельные периоды исторического развития обозначала разные качества. Классическое значило больше, чем сами классики. Вероятно, это происходило потому, что всегда легче принимать желаемое за действительное, придуманную стилизацию вместо подлинной античности. *Ф. Шлегель* говорил, что «каждый находит в древних то, что он сам ищет». Классицизм всегда кажется целью, на самом деле являясь лишь средством. Аналогичной греческому, классической была роль персидского искусства в культуре мусульманской Турции, китайского — в Японии, индийского — во всей Юго-Восточной Азии. Классицизм выполняет роль регулятора культуры, в одних случаях с прогрессивными последствиями, в других — с регрессивными. Регрессивная роль Классицизма связана с его перерождением в академизм. «Школьным классицизмом» в истории называли продукт специальных образовательных систем — латинских гуманитарных школ, классических гимназий. В изобразительном искусстве — академий: Болонской, Римской, Парижской, Лондонской, Петербургской. В частности, в России академический классицизм был искусственно насаждаемой системой (см. русское академическое искусство).

Чтобы отличать понятие Классицизма как одной из основополагающих тенденций мышления и художественного направления от соответствующего стиля, правильней говорить не «стиль классицизм», а «стиль Классицизма». В этом случае подразумевается, что, как и во всех иных художественных направлениях, эпохах и периодах развития искусства, классицистическое мышление может выражаться в разных формах и художественных стилях, но наиболее соответствующий этому содержанию стиль — классицистический.

Художественный стиль Классицизма представляет собой наивысшее выражение идеи композиционной целостности, ясности, завершенности, уравновешенности. Эти принципы были впервые сформулированы древнеримским архитектором *Витрувием*: «совершенно то, в чем ничего нельзя изменить, ни прибавить, ни убавить, не потеряв целого». Замечательно, что в эпоху Итальянского Возрождения Л.-Б. Альберти без изменений повторил эту формулу: «композиция — организм, к которому нельзя ничего прибавить, ни убавить и в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже»¹.

В искусстве Классицизма гармоническое единство разнообразных форм рождает удивительное чувство высшего совершенства, абсолютной завершенности и исключает даже мысль о том, что «Сикстинская мадонна» *Рафаэля*, «Темпьетто» *Браманте*, «Медный всадник» *М.-Э. Фальконе* или «Источник» *Ж.-Д. Энгра* могли бы выглядеть как-нибудь иначе. В подобных случаях зритель наслаждается ощущением законченной в себе, неизменной и не способной к дальнейшим изменениям красоты. Это дает ни с чем не сравнимое чувство стабильности в зыбком и меняющемся материальном мире. Классическая форма вызывает ощущение причастности к высшему, Божественному

Идеалу и поэтому обладает магическим, религиозным воздействием. Леонардо да Винчи писал: «В созерцании совершенных пропорций дух осознает свою Божественную сущность» и называл идеальные математические пропорции «Божественными» не ради красивого слова, а из глубоко религиозных убеждений. Однако парадокс классицистического стиля заключается в том, что по мере естественного роста, развития, неизбежного усложнения форм гармония целого так или иначе разрушается. Классицизм как идеальное состояние крайне недолговечен и с исторической точки зрения эфемерен. Именно поэтому в истории Классицизм всегда чрезвычайно быстро перерождался в *Маньеризм* и Барокко.

В архитектуре Классицизма существует определенный набор формальных признаков. Горизонталь преобладает над вертикалью. Композиционно выделяется ось симметрии, отсюда обычное трехчастное деление фасада с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми ризалитами. Все формы тяготеют к квадрату, окружности, полуциркульной арке. В плане особенно популярны центрические сооружения, обеспечивающие равноценность восприятия с различных точек зрения. Характерно, что наипростейшие симметричные композиции, в частности кругообразные, относятся к древнейшим на Земле формам искусства (см. геометрический стиль; симультанизм).

С формальной стороны стиль Классицизма это ясное подразделение целого на части и одновременно их соподчинение, создающее впечатление единства в многообразии, т. е. то, что называется *архитектоничностью*.

Отсюда главная задача формообразования — дать зрительно ясное определение величины, мерности, пропорциональности, масштабности. Основное средство гармонизации пропорций — модуль (лат. *mođulus* — мера) — наименьшая величина, принимаемая за единицу и целое число раз повторяющаяся в других измерениях. Результат: тектоничность, видимость на поверхности формы ее конструктивных членений и ясная ограниченность объема от окружающего пространства. Стиль Классицизма интеллектуален и представляет собой яркое воплощение *Историзма* художественного мышления. На фасадах зданий классицистической архитектуры запечатлена история искусства; ордерный декор — пилястры, капители, карнизы играют, как правило, не конструктивную, а художественно-образную роль, зрительно «рассказывая» о долгом историческом пути искусства. В этом главная ценность Классицизма и, шире — классического искусства вообще, включая Барокко, Маньеризм, все течения и школы, так или иначе осмысляющие классику (см. также контекстуализм).

В скульптуре формирование классицистического художественного мышления сопровождалось переходом от *натуралистической* раскраски статуй и рельефов, наивной попытки их «оживления» в греческой *архаике* или пестрой декоративности в восточном искусстве, к лаконичной выразительности самого объема, очищения его от всего лишнего, случайного. Функции цвета брала на себя отделившаяся от архитектуры и скульптуры живопись. В классической живописи изображение также всегда строится по «принципу рельефа», т. е. чередованием пространственных планов, параллельных плоскости картины. Этот принцип наиболее ярко и последовательно появился в живописи *Н. Пуссена*. Плоскостное восприятие изображения наиболее легкое, поэтому оно и создает впечатление покоя, ясности. Отсюда «фронтальная перспектива» живописи раннего Итальянского Возрождения, Неоклассицизма XVII и XVIII столетий, не случайно названная «итальянской». Фронтальная перспектива предполагает построение пространства лишь с одной точкой схода на горизонте для линий, идущих в глубину картины. Остальные линии, главным образом переднего плана, располагаются параллельно картинной плоскости. Собственно и вся классическая скульптура также фронтальна и предполагает одну главную точку зрения. Это обстоятельство подчеркивали И. Винкельманн, А. Хильдебранд, Г. Вёльфлин. Показательно, что еще живописцы Итальянского Возрождения, так сильно увлекавшиеся эффектами перспективных построений, всегда соблюдали правило фронтальности переднего плана, позволявшее «сохранить» ощущение устойчивости композиции, а также «выводили» фигуры из-под действия перспективных

сокращений и ракурсов. Даже в знаменитой картине «Мертвый Христос» А. Мантеньи (ок. 1500), специально рассчитанной на эффект ракурса, соблюден «принцип фронтальности» в изображении ложа и предстоящих фигур, отчетливо показанных в разных «пространственных слоях». Это не бедность или ограниченность приемов, а существенная стилистическая закономерность искусства Классицизма. Принцип фронтальности ведет к широкому использованию разнообразных композиционных приемов подчеркивания вертикалей и горизонталей, выявления осей симметрии и диагоналей, «скосов углов», «уподобления формату», особенно заметному у краев картины, вблизи рамы, т. е. подчеркиванию самим изображением геометрии изобразительной поверхности. В искусстве Востока некоторой аналогией этим приемам служит «параллельная», или «китайская», перспектива.

В целом тенденция к архитектоничности изображения в живописи ведет к тому, что красочность уступает место светотеневой моделировке объемов. Художник Классицизма всегда ищет повод для изображения обнаженных фигур, только потому, что это дает возможность продемонстрировать конструктивное мышление. По тонкому наблюдению Г. Вёльфлина, «классический стиль ради основного жертвует реальным... а засучивание рукавов у святых становится обычным, так как требуется обнажение локтевого сустава»¹.

При восприятии здания, картины, фрески, скульптуры классицистического стиля возникает ощущение душевного покоя, ясности, просветленности. Даже несмотря на знание того, что это вернее всего искусная декорация, по сути стилизация, художественный обман, и несмотря на то, что Классицизм проигрывает в декоративности деталей, сложности, напряженности композиции, другим стилям в искусстве, но более притягателен и всегда желаем, чего нельзя сказать, к примеру о Барокко, которое утомляет. В Классицизме все дается как бы само собой, простота формы абсолютна идентична ясности содержания. Поэтому Классицизм всегда более понятен, а Рафаэль всегда будет более популярен, чем Рембрандт — несомненно, более глубокий художник. Здесь проходит грань между *массовым* и *элитарным* искусством, между чувственным и трансцендентным, «телесным» и пространственным, физическим и метафизическим в искусстве, «аполлоновским» и «фаустовским» искусством. Вот почему, в частности, так неорганичны христианские храмы, выстроенные в «стиле Классицизма», иконостасы среди дорических колонн и кресты над портиками. Христианство по своей сути ирреально, *романтично*, и ему куда более подходят устремленные в небо иглы *готических* соборов или напряженная динамика барочных фасадов. Классицизм исторически связан с язычеством, Романтизм — с христианством. Все эти несоответствия Европа почувствовала раньше России, не случайно во французском Неоклассицизме XVIII в., как и ранее в итальянском, изобретались новые архитектурные формы лишь с аллюзией на античность, а также возникло «геометрическое течение» Классицизма, представленное творчеством такого гения архитектуры, как К.-Н. Леду. Весьма интересным в этом смысле представляется описание архитектуры Петербурга, увиденной глазами образованного европейца, французского путешественника маркиза де Кюстина в 1839г.: «Подражание классической архитектуре, отчетливо заметное в новых зданиях, просто шокирует, когда вспомнишь, под какое небо так неблагоприятно перенесены эти слепки античного творчества... площади, украшенные колоннами, которые теряются среди окружающих их пустынных пространств; античные статуи, своим обликом, стилем, одеянием так резко контрастирующие с особенностями почвы, окраской неба, суровым климатом, с внешностью, одеждой и образом жизни людей, что кажутся героями, взятыми в плен далекими, чуждыми врагами... Природа требовала здесь от людей как раз обратное тому, что они создавали»¹. Даже если сделать скидку на то, что иностранец не все разглядел и не все смог понять в архитектуре *русского классицизма*, нельзя не признать, что внешняя стилизация «под античность», являющаяся характерной чертой «интернационального» европейского стиля неизбежно входит в противоречие с национальными художественными традициями той или иной страны. Именно этот факт стал причиной

широкого движения «национального романтизма», распространившегося в Европе в первой трети XIX в. после победы над Наполеоном, насаждавшим в завоеванных им странах французский *Ампир* — наиболее одиозную форму «антинационального» искусства. Протест против обезличенного академического классицизма породил также мировоззрение «Историзма» и появление *неостилей* в искусстве большинства европейских стран во второй половине XIX в.

В целом тенденции классицистического стиля в различные эпохи и в разных видах искусства показывают одно: стремление художника к идеалу за счет отказа от случайного, временного, изменчивого. Ш. Бодлер однажды воскликнул: «Я ненавижу движение, которое смещает линии!»

КОНСТРУКТИВИЗМ (франц. *construc-tivisme* — от лат. *construc-tivus* — построение). Конструкция — функциональный тип структуры, построение, способ связи частей в зависимости от их функции. В архитектуре — это строительная конструкция, обеспечивающая правильную работу отдельных частей здания и его прочность. В классической архитектуре такую конструкцию называют ордером (см. дорийский стиль, дорический ордер). В живописи, рисунке, графике и скульптуре также есть свои конструктивные связи, обеспечивающие «зрительную прочность», целостность изображения. В изделиях прикладного искусства их конструкция вытекает непосредственно из утилитарной функции. В изобразительном искусстве конструкцию как функциональную целостность следует отличать от смыслового, художественно-образного единства, являющегося более высоким уровнем организации композиции. Любая композиция, однако, всегда включает «изобразительную конструкцию» в качестве формальной основы, имеющую ярко выраженный *геометрический* характер. Поэтому такую конструкцию иначе называют «геометрией» художественного произведения. Противоположное понятие — деструкция (от лат. *destructio* — разрушение).

В истории художественных стилей конструктивные и деструктивные тенденции взаимосвязаны. Классицизм более конструктивен, чем *Барокко*, имеющее тенденцию к разрушению *рациональной* классической конструкции. Деструктивными стилями являются *Рококо*, «*пламенеющая готика*». *Ар Нуво*; конструктивными — *Ампир* и *Бидермайер*.

На рубеже XIX и XX вв. противодействие этих двух тенденций оказалось особенно драматичным. В попытках преодолеть деструктивность *эkleктики*, наиболее передовые художники того времени, еще в рамках *Модерна*, пытались создать более прочную, конструктивную основу композиции в архитектуре и прикладном искусстве. Они чувствовали, что крайняя деструктивность разрушает целостность художественного образа. Так родился конструктивизм — течение в искусстве начала XX столетия. Первыми конструктивистами были архитекторы Модерна *Т. Гарнье* и *П. Беренс*, а самым известным конструктивистским сооружением стала возведенная для *Всемирной выставки* в Париже в 1889г Эйфелева башня (см. Эйфель Густав). В начале XX в. сформировалось конструктивистское течение в живописи. Тогда еще живописец *Ле Корбюзье* и художник *А. Озанфан* в 1918г. написали книгу, озаглавленную «После кубизма», в которой утверждалась непреходящая ценность «конструктивных идей», всегда составляющих основу «хорошей живописи», особенно сильно проявивших себя в *кубизме*, а ныне становящихся, наконец, главным содержанием нового искусства. Голландский архитектор, живописец, скульптор и теоретик *Т. Ван Дусбург*, лидер группы «*Де Стил*», считал, что художественное творчество в любой из этих областей можно свести к нескольким простым формулам и правилам компоновки плоскостных и объемных фигур. Эта же эстетика развивалась в новом течении *орфизме*, также провозглашенном Ле Корбюзье и А. Озанфаном, живописцами *Р. Делоне*, *Ф. Купкой*, *Ф. Пу-каба*. Конструктивисты, несмотря на все их формальные достижения, сводили композицию — как художественно-образное формообразование к простой эстетической конструкции —

гармонизации формы. Они считали необходимым любой ценой выявить во внешней форме конструкцию объекта. Архитектура, таким образом, превращалась в чисто функциональное проектирование и строительство, художественно-образное мышление — в *дизайн*.

Русская революция дала новый, неожиданный импульс, ограниченным и казалось бы, отживающим свой век идеям. Молодые архитекторы-конструктивисты нашли поддержку в издававшемся после революции В. Маяковским журнале «*ЛЕФ*» («Левый фронт»). Сам Маяковский с гордостью писал: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм..., понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для оформления всей нашей жизни...Здесь не возьмешь головной выдумкой. Для стройки новой культуры необходимо чистое место... Нужна Октябрьская метла»¹. Конструктивисты *И. Леонидов, К. Мельников, В. Татлин, Л. Лисиц-кин, А. Веснин, М. Гинзбург* отрицали традиционный художественно-образный подход к архитектурному формообразованию. А. Веснин утверждал, что «вещи, создаваемые современными художниками, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности»². В 1924г. вышла книга М. Гинзбурга «*Стиль и эпоха*», своеобразный манифест советского конструктивизма. В 1926г. конструктивисты начали издавать журнал «*СА*» («Современная архитектура»), возникло творческое объединение «*ОСА*» (Объединение современных Архитекторов), просуществовавшее до 1932г. Его председателем был А.Веснин. Другой идеолог движения *А. Ган*, тесно связанный с группой *производственного искусства*, заявлял: «Советский строй и его практика — единственная школа конструктивизма... Наш конструктивизм поставил ясные цели: найти коммунистическое выражение материальных сооружений»¹.

Идеология конструктивизма превращала жизнь человека в строго регламентированный и нормированный «технологический процесс». Коммунистические проекты предусматривали строительство «домов-коммун», новых «машин для жилья» с общими функциональными ячейками и жилыми блоками, как две капли воды похожими один на другой. Конструктивизм, как одно из течений *авангардного* искусства XX века, подменял культуру цивилизацией, в России эта опасная тенденция еще более усиливалась чрезвычайной политизацией и традиционным российским максимализмом. По словам А. Гана, «советский конструктивизм — стройное дитя индустриальной культуры, которое высвободила пролетарская революция»². В «Первую рабочую группу конструктивистов», организованную в *ИНХУКе* в 1921 г. в Москве входили: А. Ган, К. Иогансон, *К. Медунецкин, А. Родченко, братья Стенберги, В. Степанова*. Всех их отличала чрезвычайно амбициозная политизация и идеалистическое, наивное видение будущего.

Но эйфория утопических идей рассеивалась быстро. Уже в том же 1921 г. *Б. Арватов* признавал, что «художник не может быть инженером» и потому «ситуация наша в обществе трагична». По мере реального строительства советского государства становилось ясно, что конструктивизм, как и дореволюционный *футуризм*, с его анархистскими идеями, был «не ко двору». С самого начала конструктивизм был утопическим проектированием, а в стремительно меняющемся в направлении тоталитаризма социалистическом обществе идеи конструктивистов были 'отстранены в безопасную область «бумажного проектирования», где скоро и закончились.

Парадокс заключался в том, что создаваемые конструктивистами проекты были совершенно нефункциональны, чаще они были просто невыполнимы в материале, а если и выполнялись, то демонстрировали абсурдность. Конструктивистские здания были неудобны и невыразительны именно с конструктивной точки зрения: прямоугольные коробки, «принудительная» геометризация, отсутствие зрительных акцентов, «верха» и «низа», основания и завершения. Это была придуманная, декларативная конструктивность. Ее стандарт не согласовывался с человеком как «мерой всех вещей». Вместе с композицией, с ее образным смыслом, из искусства конструктивизма «выпал сам человек». Характерно, что об архитектурном сооружении Ле Корбюзье говорил: «Дом

представляет собой объект, поставленный на землю посреди пейзажа», как будто заранее известно, что это будет чем-то чуждым природе.

Выдающейся по своему художественному нигилизму была идея архитектора И. Леонидова о возведении в самом центре Москвы, на Красной площади гигантской «генерал-доминанты» — Башни Наркомтяжпрома. Согласно этой затее, ассоциирующейся со столь же нигилистическим, но решенным не в авангардистских, а в классицистических формах баженовским проектом Большого Кремлевского дворца, Красная площадь должна была быть «расширена до двухсот метров» для лучшего обзора памятника «победоносному рабочему классу» и проведения празднеств «пролетарского коллектива»! Трагедия состояла в том, что талантливый архитектор искренне верил: созданный им, по его же словам, «инструмент, введенный в тонкую и величественную музыку архитектуры Красной площади», будет по своей художественной ценности «ведущим», так как выражает «гордость нового человека»¹.

Конструктивизм проявил себя не только в «пролетарской архитектуре», но также в живописи и графике. В 1921 г. К. Медунецкий, В. Стенберг, А. Родченко провели первую конструктивистскую выставку живописи в ИНХУКе. В 1923-1925 гг. они примкнули к ЛЕФу.

Скульпторы *Н. Габо* и *А. Певзнер* писали в своем манифесте о пришествии «нового великого стиля» и о полном разрыве с культурой прошлого. Писатель *И. Эренбург* и художник *Л. Лисицкий* при поддержке *А. Родченко* организовали издание журнала «*Вещь*» — рупора советского конструктивизма и производственного искусства. К движению конструктивистов примыкал и «утопический конструктивизм» *В.Татлина*, который еще в 1915г. начал работу над своими скульптурно-кинематическими опусами. Близки конструктивизму многие живописные и объемные композиции *Г. Якулова*, *К. Малевича*. Во всем этом, как писали и говорили позже, возможно была какая-то игра, веселое шутовство, «карнавальность», вызванная историческим оптимизмом социальных преобразований. Было, безусловно, и серьезное намерение будоражить воображение дерзостью мысли, поиском новых форм. Однако перерождение подлинного художественно-образного мышления, потеря конструктивистами чувства «связи времен» неизбежно привели к утрате стиля. И закономерно, что конструктивизм 1920-х г. привел авангардистов к *функционализму* 1930-х гг.

КУБИЗМ (франц. *сiйblе* от *сiйбе* — куб) — течение в европейском изобразительном искусстве начала XX в., главным образом французской живописи, отчасти скульптуры, в котором решались задачи выявления *геометрической* структуры видимых объемных форм — отсюда название, — разложение ее на составляющие элементы и организации этих элементов в новую изобразительную форму с учетом специфики передачи пространственно-временных отношений на плоскости картины или в объеме скульптуры. Появление кубизма было естественной реакцией на *натурализм импрессионизма* и закономерным этапом развития *аналитических тенденций постимпрессионизма*. Не случайно его провозвестником стал один из самых глубоких художников рубежа XIX и XX вв. *П. Сезанн*. Непосредственным толчком в становлении изобразительного метода кубизма послужила выставка картин Сезанна в «Осеннем салоне» 1904г. в Париже. «Кто понимает Сезанна, тот предчувствует кубизм», — писали авторы манифеста кубизма французские художники *А. Глэз* и *Ж. Метценже*². То, что сделали с живописью импрессионисты, заменив форму и композицию игрой света, цвета и рефлексов, не удовлетворяло многих. Сезанн первый почувствовал, что этот путь ведет в тупик беспредметности и субъективизма. Именно поэтому он написал слова, которые сделали своим девизом молодые художники-кубисты: «Трактуйте натуру посредством цилиндра, шара, конуса...»¹. Правда, сам Сезанн делал это иначе, чем его последователи кубисты.

Формированию кубизма как определенного течения в искусстве способствовала и первая выставка *фовистов* в 1905г. В 1907г. молодой *П.Пикассо* написал свою

знаменитую картину, одно из программных произведений кубизма «Авиньонские девушки», вызвавшую громкий скандал. Критики назвали ее «вывеской для борделя». В последующие годы Пикассо «в каком-то неистовстве разбирал на тысячи осколков фигуру женщины». Так, вслед за первой, «сезаннистской» фазой развития кубизма (1907-1909) исчерпала свои возможности и вторая, названная *Х. Грисом* «аналитической» (1910-1912). Достигнув своего формального предела, аналитическая стадия развития кубизма сменилась «синтетическим кубизмом», (1913-1914), в котором более целенаправленно велись поиски «новой эстетической целостности» найденных аналитическим путем формальных элементов. Наиболее известные живописцы этого течения: П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис. Последней фазой синтетического кубизма был провозглашенный в 1918г. *Ле Корбюзье* и *А. Озанфаном* *пуризм*, а затем *орфизм*. В России художники-авангардисты, внешне подражая аналитическим приемам французов, создали своеобразные течения декоративного кубизма (см. «Бубновый валет») и кубофутуризма — сплав формальных элементов живописи кубизма, *футуризма* и *конструктивизма*. В 1912г. Г лез и Метценже опубликовали книгу «О кубизме», а в 1913г. поэт *Г.Аполлинер* — свое эссе «Живописцы-кубисты» (см. также «Золотое сечение»). Характерно, что стилистические аналогии течению кубизма XX в. можно найти в истории искусства гораздо ранее, например в рисунках художников итальянского *Маньеризма* XVI в. *Л. Камбьязо* и *Дж. Брачелли*.

«ЛЕФ» — («Левый фронт искусства») — журнал и объединение русских художников-авангардистов 1922-1930 гг., стремившихся к утверждению нового «левого революционного искусства», *кубофутуризма* и *конструктивизма* в противовес «отмирающему» классическому «буржуазно-дворянскому» культурному наследию. Ядро объединения составили литературные критики, поэты и теоретики: *Б. Арбатов*, *Н.Асеев*, *О. Брик*, *В. Каменский*, *А. Крученых*, *В. Маяковский*. К ним присоединились художники *ИНХУКа*: *А. Веснин*, *А. Ливийский*, *Л. Попова*, *А. Родченко*, *В. Татлин* и др. Члены объединения пропагандировали «истинно пролетарское» *производственное* и конструктивистское искусство как «жизнестроение», организацию среды и борьбу за «нового человека», отвергая умирающую «станковую картину». В этом отношении показательно название программной статьи *О. Брик* в журнале ЛЕФ: «От картины к ситцу» (1924). В 1927-1928 гг. *В. Маяковским* издавался журнал «Новый ЛЕФ», в начале 1929г. организация была переименована в «РЕФ» («Революционный фронт искусства»), а в 1930г. прекратила свое существование.

МОДЕРНИЗМ (франц. тоёегшБте от лат. тойегпив — новый, современный) — общее обозначение художественных тенденций, течений, школ, деятельности отдельных мастеров XX в., порывающих с традициями искусства и считающих формальный эксперимент основой своего творческого метода. В этом смысле модернизм — то же, что *авангардизм*, формализм и противопоставляется *академизму*. К модернизму в изобразительном искусстве относятся: все течения постимпрессионизма — *фовизм*, *экспрессионизм*, *футуризм*, *кубизм*, *абстрактное искусство*, его геометрическое направление (см. супрематизм) и *абстрактный экспрессионизм*, или *ташизм*, *символизм*, *сюрреализм*, а также множество более мелких течений постмодернизма. Непримируемый противник всяческого модернизма *А. Бенуа* писал в 1916г., что он не чувствует на выставках модернистов главного: «природы искусства», они свидетельствуют лишь о «духовном обнищании общества» и на них ему становится «просто скучно»².

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ (франц. топи-теп!аН1ё от лат. топеге — напоминать). Монумент — памятник, произведение искусства, созданное для увековечения памяти о каком-либо важном историческом событии или герое и потому рассчитанное на длительное время, отсюда — монументальный — особо прочный, долговечный, в переносном смысле слова, выдающийся, значительный как по содержанию, так и по

форме, иногда просто большой, огромный. Всеми этими свойствами в первую очередь обладает архитектура. Поэтому под словом монументальный часто имеют в виду архитектурный или связанный с архитектурой, например: монументальная роспись, монументальная скульптура. Но монументальность как художественное качество значительности, величественности, масштабности образа, может быть присуща любому произведению в различных видах искусства. Монументализм — тенденция или свойство художественного мышления, обеспечивающее особую значительность, масштабность в пространстве и во времени, соотносящие произведение искусства с культурно-исторической средой. Поэтому нет отдельного монументального стиля, но есть художественные качества монументальности, закономерно связанные с явлением *декоративности*, ансамблевого смысла художественного образа. Противоположное значение — *камерность* (см. также мегаломаны).

НАТУРАЛИЗМ (франц. *паШгаЙзте* от лат. *паИга* — природа, естество) — в широком смысле слова тенденция к максимально точному изображению, фиксированию отдельных явлений действительности во всей их конкретной полноте без учета связей и отношений с другими явлениями, а также субъективно-эмоционального и интеллектуального отношения к ним художника. В различные исторические эпохи натурализм проявлялся в разных художественных стилях: в «*натуральном стиле*» искусства *первобытных охотников, архаических* стилей древних культур, *наивном искусстве*. В тех случаях, когда натуралистическая тенденция начинала определять характер мышления художника, натурализм выступал в качестве творческого метода. Конечная цель натуралистического метода — абсолютная *иллюзорность*. Однако такой натурализм попросту невозможен. В связи с этим Э. Делакруа писал: «Если бы глаз обладал совершенством увеличительного стекла... это было бы нестерпимо; тогда можно было бы видеть все листья на дереве, каждую черепицу на крыше, а на черепицах мох, насекомых...»¹ Ведь известно, что даже простое зрительное восприятие обладает даром отбора и обобщения. В еще большей степени — изобразительное искусство, так или иначе связанное ограничениями материала. Поэтому, когда художник специально ставит натуралистическую задачу, он, как правило, достигает обратного.

Парадокс натуралистического метода заключается в том, что максимальная точность в передаче мельчайших деталей производит впечатление не «живой», а «мертвой природы». И наоборот, обобщение, отбор, композиционная организация — ощущение подлинной реальности. Здесь проходит граница между натурализмом и *реализмом*. Так, в живописи цвет передается не идентично, а через эквивалент — отношения тонов; форма и пространство — в соответствии со спецификой изображения на плоскости. В скульптуре, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве существуют еще более сложные условия. А на восприятие даже с исключительно натуралистическими целями выполненного изображения так или иначе накладывается жизненный опыт, зрительная память и ассоциативное мышление.

Натурализм в истории искусства редко выступает в «чистом виде» в качестве отдельного направления или течения. Соединяясь с другими тенденциями художественного мышления, он присутствует во многих из них. Натуралистическая тенденция более активно проявляется в самодеятельном, непрофессиональном творчестве. Натурализм в значительной мере характеризует *салонное* искусство. *Академизм* часто вырождается в натурализм. Натуралистические черты присущи искусству *Маньеризма* и *Барокко*. По своим устремлениям, но не всегда на деле, натуралистами были *барбизонцы* и *импрессионисты*. Наиболее полно натуралистическая тенденция проявилась в творчестве художников так называемой *натуральной школы*.

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО — течение в искусстве русского *авангарда* 1920-х гг. Зародилось в *ИНХУКе* в 1920-1921 гг. и было связано с движением

пролеткульта и конструктивизмом. Главный идеолог производственного искусства *Б. Арватов* отмечал, что «конструктивизм был переходным звеном к идее производственного искусства», и долг пролетарского художника состоит в том, чтобы работать не у себя в мастерской, а в «гуще народа», на производстве, заниматься «деланием вещей»¹. В эту работу включились художники-конструктивисты *А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, братья В. и Г. Стенберги, А. Ган.* Однако исторические корни движения «производственников» можно найти и ранее, еще в середине XIX в. После первой *Всемирной выставки* 1851 г. в Лондоне наиболее прогрессивные европейские художники и архитекторы, в том числе *Г. Земпер,* были поражены продемонстрированным на выставке «бесстилем» и *эklekтикой* изделий прикладного искусства. *Дж. Рёскин* и *У. Моррис* пытались найти «новый стиль» на путях возвращения к средневековому ремесленному производству. *Прерафаэлиты* воспевали красоту «ручной» обработки материала. Архитекторы европейского *Модерна* и раннего конструктивизма *А. Ван де Велде, П. Беренс, Т. Гарнье,* вслед за идеями Земпера, напротив, пытались освоить новые материалы и испытать возможности промышленных конструкций. Возникновению идей «русских производственников» способствовал и кризис *аналитических* процессов в изобразительном искусстве, в последовательно сменявшихся течениях *постимпрессионистской живописи: кубизме, экспрессионизме, пуризмe, орфизме* и, наконец, *абстрактивизме.* Кризис изобразительного искусства был понят пролетарскими нигилистами как «конец искусства вообще». Так, *Н. Тарабукин* выступил в ИНХУКе с докладом «Последняя картина написана», *К. Малевич* объявил свой «Черный квадрат» «концом живописи» и занялся «архитектурами». *В. Татлин* конструировал «контррельефы» из дерева, жести и стекла. *Б. Арватов, А. Родченко, О. Брик* прямо призывали всех художников идти в производство, чтобы творить искусство в «формах самой жизни», почти по Чернышевскому, с той лишь разницей, что искусство это должно быть исключительно «пролетарским». Идеи конструктивизма, *функционализма* и производственного искусства нашли свое продолжение в *дизайне.*

ПРОЛЕТКУЛЬТ — сокращенное название «Пролетарской культуры» — организации, возникшей в 1917г. в Петрограде для поддержания «пролетарской самодеятельности в различных областях искусства». Ее теоретики, представители крайне левого течения марксизма, *А. Богданов, В. Плетнев* и близкие им *М. Горький, А. Луначарский* выдвинули идею создания совершенно новой, пролетарской культуры на месте разрушаемой старой, буржуазной. Пролеткультовцы не только пытались создать «новое искусство», но и стремились уничтожить старое: переименовывали улицы, сносили памятники, ставили на их место новые. Так, в *Академии художеств* было уничтожено огромное количество гипсовых слепков с *классической* скульптуры, «препятствовавших прогрессивной системе обучения рабочих и крестьян». В области изобразительного искусства Пролеткульт всячески поддерживал в качестве «истинно пролетарского стиля» такие *авангардные* течения, как *футуризм, конструктивизм.* Руководителями отделов ИЗО НАРКОМПРОСА (Изобразительного искусства Народного Комиссариата Просвещения) назначались художники-авангардисты: *К. Малевич, М. Шагал, Д. Штеренберг,* несмотря на сильное сопротивление, особенно в провинции, где политика «пролетаризации» искусства проводилась жесткими насильственными методами. В рамках Пролеткульта возникло также движение ИЗО-РАМ (Изобразительное искусство рабочей молодежи). Из-за фракционной внутрипартийной борьбы Пролеткульт распался в 1932г.

РАЦИОНАЛИЗМ, РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОЕ ТЕЧЕНИЕ (франц. гаНопаНзте от лат. гаиопаИв — умозрительный, га(ло — счет, расчет). Рационализм — способ мышления, в котором преобладают логические, интеллектуальные, умозрительные конструкции. Рационализм с его нормативностью в значительно большей степени свойствен *классицистическому* художественному мышлению, чем *романтическому,* в котором

определяющим является эмоциональное, субъективное начало. Рационализм означает *конструктивность*, ясность, функциональность, тектоничность. Скульптурное и *графическое* начало в искусстве более рационально, чем *пластическое* и *живописное*. Рациональное мышление стремится к *синтезу*, т. е. к ясности стиля. Поэтому не случайно, рационалистические течения в искусстве тяготеют к Классицизму. В живописи апофеозом рационализма является творчество *Н. Пуссена*. В архитектуре течение рационализма Также связывается с Классицизмом. Рационализм — национальная традиция *английской* архитектуры, начало которой было положено в XVII в. (см. Якова стиль), продолжена *пуританским стилем* времен революции Кромвеля и «классически» завершена в период *Модерна* (см. «эстетическое движение»; Глазго школа). Основоположник русского архитектурного рационализма *И. Свиязев* строил в классицистических формах. Его идеи развил *А. Красовский*. К рационалистическому течению в архитектуре следует отнести «кирпичный стиль» конца XIX в. и творчество мастеров *амстердамской школы П. Ж. Канперса и Х. П. Берлоге*. В противостоянии *эклектике* оформлялось рационалистическое течение в архитектуре *венского модерна* конца XIX — начала XX вв. (см. также «Венские Мастерские»). Однако направленность на создание исключительно рациональных, целесообразных, функциональных произведений привела в дальнейшем к возникновению течений *конструктивизма, функционализма и дизайна*, выходящих за границы собственно художественного творчества.

РЕАЛИЗМ (франц. *réalisme* от лат. *res* — вещь, *realis* — вещественный) — один из самых трудных для определения терминов. В широком смысле слова: стремление к более полному, глубокому и всестороннему отражению реальности во всех ее проявлениях. В обыденной жизни реализм — почти то же, что прагматизм, ясное, трезвое, утилитарное восприятие действительности. В художественной деятельности — понимание возможного, соответствие материальных средств и приемов поставленным задачам. Тенденция реалистичности мышления проявляется в различной степени и в разных формах в тех или иных видах искусства, художественных направлениях, течениях и стилях. Однако сложность заключается в том, что в более узком и конкретном значении термин «реализм» ускользает от научных дефиниций, а то и просто теряет смысл. Ведь сила воздействия художественного образа не зависит от степени сходства, правдоподобия. Поэтому крайне шатким оказывается определение реализма как некоего равновесия между изображением и выражением, миметическими (от греч. *mimesis* — подражание) и «немиметическими», *символическими* средствами художественного выражения, реальностью и фантазией. Как отмечал *Э. Делакруа*, «реализм нельзя смешивать с видимым подобием действительности», и потому «совершенство художественного образа не зависит от степени подражания» природе, т. е. от *натуралистичности* изображения. «Искусство примитива может быть реалистичнее академической живописи. А фантастические образы Микеланжело, весьма далекие от внешнего правдоподобия, поистине реалистичны»¹. Далее художник делает вывод, что реализм — это полноценное художественно-образное мышление со всеми присущими ему приемами *абстрагирования* и обобщения, противопоставляя его, таким образом, натурализму, но тут же заключает: «Гольбейн и Мемлинг прекрасны именно благодаря их удивительно точному подражанию природе, а не вопреки ему. Все зависит от характера самого подражания»¹. Следовательно, качество художественности не связано с мерой натуралистичности или условности. Одинаково реалистическими могут быть и натурализм *малых голландцев*, и *экспрессионизм* немецких живописцев начала XX в., и *русский лубок*, и аналитические искания *кубистов*, и *импрессионизм*, и строгая каноничность древнеегипетских рельефов, и *абстрактивизм П. Мондриана*. В архитектуре геометрические формы «*интернационального стиля*» не менее ярко отражают «реальность», чем «*органическая*» пластика *Ф. Л. Райта* или «натуральная» — *А. Гауди*. Нередко откровенный натурализм нереалистичен, поскольку не отражает глубинные процессы действительности, а более отвлеченное, абстрактное

художественное мышление более точно выражает реальность.

В определенном смысле, реализм в изобразительном искусстве означает почти то же, что реализм в споре средневековых схоластов — «реалистов» и «номиналистов», суть которого сводилась к тому, что чем более общим является понятие, тем полнее, реальнее оно отражает действительность. Поэтому и все попытки определить «формальные признаки» реалистического искусства, дать ему строгое научное определение оказываются бесплодными. Правильнее, вероятно, считать, что художественно-образный смысл реалистического искусства связан не с оппозицией «натурализм — абстрактивизм» или «реализм — идеализм», а с мерой соответствия избираемой художником формы для выражения той или иной идеи. Суть всякой композиции как способа существования художественного образа «в реальности» материального мира состоит в уникальном, неповторимом соединении объективного и субъективного, *рационального* и эмоционального, познанного и непознаваемого, конкретного и абстрактного, традиционного и новаторского. Реализм находится где-то посередине и поэтому не принадлежит всецело ни одной из упомянутых категорий.

Еще более сложны отношения реализма и *Романтизма*. Эти категории часто рассматривают как оппозиции. Так, романтик Делакруа писал, что реализм в живописи «следовало бы определить как антипод искусства». «Реалистическая поэзия» была бы тогда забавным «противоречием в терминах», поскольку даже простая субъективность восприятия «уже делает невозможным реалистичность художественного образа... Композиционное мышление — всегда вымысел, и именно оно делает произведение искусства художественным. Парадоксальным образом даже у великих натуралистов вся прелесть их произведений заключается в некоторой доле субъективности².

Впервые термином «реализм» стали обозначать конкретные явления в области искусства только в середине XIX в. Этот термин был выдвинут французским литературным критиком Ж. Шанфлери в 1850-х гг. для обозначения искусства, противостоящего романтизму и символизму. Вначале реализм отождествлялся с натурализмом и «*натуральной школой*» французского и русского искусства 1860-1880-х гг. в литературе, живописи и графике.

Но во всем богатстве своих внутренних возможностей, во всей полноте реализм раскрывается лишь на относительно высоких, развитых стадиях наиболее рационального, *классицистического* мышления, например в эпоху Возрождения, хотя по отношению к *Классицизму Итальянского Возрождения* или *французского Ренессанса* можно говорить о реалистичности лишь как об одной из тенденций развития художественного стиля. Реализм связан с прагматизмом общественного сознания, преобладанием материалистических взглядов, господствующей ролью науки. Иррациональное, мистическое отношение к миру, напротив, снижает материалистические тенденции и усиливает идеалистические, романтические, символические. Поэтому реализм и не является каким-то отдельным творческим методом, художественным направлением, а тем более, стилем. Границы его изменчивы и неопределенны.

В историческом развитии искусства реализм как тенденция непрерывно взаимодействует с идеализмом, поскольку наша реальная жизнь наряду с материальным включает и духовное, идеальное начало и именно это соединение материального и идеального отражает искусство. Ведь человек, как заметили еще древние, представляет собой странное и совершенно непознаваемое разумом соединение вечной души и бренного тела, а художественное творчество и есть попытка интуитивного выражения этого противоречия. А. Блок заметил, что реализм в однозначном, рационалистическом понимании есть «пустой цветок позитивизма», а «источник и декадентства, и классицизма, и мистицизма, и реализма — один: имя ему — Бог»¹. И все это охватывается понятием реализма. Символисты, к примеру, стремились развивать свое искусство «от реального к реальнейшему», т. е. от реальности материальной к иной, высшей реальности — духовной, мистической. Именно в этом они видели «большой стиль»². Искусство,

отражающее только материальную сторону действительности — не реализм, а натурализм, т. е. явление нехудожественного порядка. Различные взаимопроникновения идеального и материального в художественном творчестве определяют многообразие художественных методов, способов выражения и стилей. Поэтому можно сказать, что сущность художественного стиля определяется конкретным способом претворения идеального в материальное или материального в идеальное, жизни в мечту или идеальных образов в конкретную материальную форму, в конечном итоге обеспечивающее постоянное стремление человека к наивысшему благу, совершенному духовному состоянию.

Недостаточная конкретность и «понятийная емкость» слова «реализм» вызвали к жизни такие странные двойные определения, как «мистический реализм» по отношению к стилю средневековых фресок Сербии, «магический реализм» в искусстве *Северного Возрождения* и живописи XX в., критический реализм или *социалистический реализм* в истории русского искусства.

РОМАНТИЗМ (франц. готаймпе от лат. готайт римский от Кота — Рим) — одна из двух, наряду с *Классицизмом*, основополагающих тенденций художественного мышления. Однако исторически сложилось, что этим словом стали называть широкий круг самых разных явлений. В конце XVIII в. романтическим или «романическим» называли все необыкновенное, фантастическое, то, что происходит «как в романах». Романтическая, возвышенная поэзия считалась тогда единственно достойным видом искусства. Но существовало и другое толкование термина: романтическое — это искусство *романских* народов, преимущественно средневековое, которое противопоставлялось *классическому, античному*. Французское слово «готайп» первоначально означало литературные произведения, написанные не на классической латыни, а на вульгарных, народных наречиях. Поэтому под романтическим искусством сначала понимали искусство *средневековья*, включая *Возрождение*, не выделявшееся в особую эпоху. Современное название «роман» — драма для чтения, чаще любовная история, композиция и стиль которой отклоняются от классических правил. Отсюда же происходит и слово романс (франц. готайпсе, ст. франц. готайп).

С происхождением слов «роман», «романс» связано осознание романтики как свойства человеческой души. Понятие романтики шире романтизма. Романтические чувства, мечты, романтический поступок — это всегда нечто возвышенное, благородное, бескорыстное, не связанное ни с каким расчетом и потому восторженное, оторванное от реальности и устремленное к некоему туманному, несбыточному идеалу.

Хорошо известно следующее высказывание В. Белинского, который в слове «романтизм» видел, прежде всего романтику. «Романтизм... таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные устремления к лучшему и возвышенному... Романтизм есть ни что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца... и поэтому почти каждый человек романтик...»¹. В этом смысле романтика и романтизм существовали и будут существовать всегда. Романтика — смутное ощущение бесконечности мира, времени и пространства. Романтическое сознание — неперемненное свойство всякого духовно развитого человека. Вместе с тем это глубоко личное, субъективное, религиозное, интимное переживание непознанного, таинственного. На протяжении жизни человека романтика как определенная мечтательная тенденция умонастроения ищет своего выражения в различных действиях, в том числе и в художественной деятельности.

Романтика, безусловно, является основой Романтизма в искусстве. Романтическое мироощущение может проявляться в самых разных художественных направлениях, течениях и стилях. Романтизм свойствен искусству вообще и является неотъемлемой основой художественного сознания. Но в различные исторические эпохи мечта об идеале прекрасного, недостижимого в действительности принимает различные формы. Немецкий

философ-романтик *Ф. Шлегель* говорил, что и «обращение к античности порождено бегством от удручающих обстоятельств века»².

Благодаря всепроникающему романтическому началу художественного творчества, Романтизм не только противостоит Классицизму, но и связан с ним. Многие художники были подлинными романтиками Классицизма: *А. Мантенья, Н. Пуссен, К. Лоррен, Дюю.-Б. Пиранези, П. Гонзага* и многие другие. Романтиками были *Рембрандт* и апологет академического классицизма *Ж.-Д. Энгр*. Поэтому существует даже такой термин «романтический классицизм». Романтизм и Классицизм все время «шли рядом» и только во Франции в начале XIX в. их пути стали расходиться. Поэтому в более узком, конкретно-историческом смысле, под Романтизмом часто понимают определенное художественное направление конца XVIII — начала XIX вв., сторонники которого сознательно, программно противопоставляли свое творчество Классицизму XVII и второй половины XVIII вв. Многие считают, что Романтизм как художественное направление оформился впервые в английской живописи еще в середине XVIII в. отчасти под влиянием эстетики Классицизма и *пейзажного стиля* английских садов. В 1790-х гг. новаторство живописной техники *Т. Гейнсборо* положило начало течению «питtoresк», или «*пикчуреск*» (англ. picturesque — живописный). Этим термином обозначали живопись *романистов* *К. Лоррена, Н. Пуссена, С. Роза*, а затем и своих пейзажистов, таких как *У. Тёрнер*. Английский пейзаж, как и английский пейзажный стиль в парковом искусстве, — типичный Романтизм, отражавший стремление к естественному, стихийному ощущению красоты в природе. Вслед за Англией Романтизм получил распространение в Германии, но там он сразу же приобрел более мистическую окраску. Великий немецкий поэт Гёте выразил противостояние Классицизма и Романтизма следующим образом: «Античное — идеализированное реальное, со вкусом и величием (стиль) изображенное реальное; романтическое — невероятное, невозможное, которому лишь фантазия придает видимость действительного...»³. Немецкие романтики, прежде всего *Ф. Шеллинг* и *Новалис*, возродили идеи позднеантичного мистика Плотина о вечном стремлении души к «Бесконечности, превосходящей любую форму», которое они также называли «бесконечным желанием души». Под формой имелась в виду художественная форма Классицизма. Отсюда особый интерес немецкого Романтизма к национальному средневековью и традициям *готического* искусства, а также фольклору кельтов, скандинавов. «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона (1760-1773) явились в этом смысле «сигналом» к всеобщему увлечению Романтизмом. Молодые немецкие романтики, по выражению Г. фон Клейста, «рвались сдернуть венок с чела Гёте». Программным органом немецких романтиков был журнал «*Атенеум*» (А1Бепашп) под редакцией *Ф. и А. Шлегелей* (1798-1800).

Отсюда же романтическое увлечение католическим Барокко. Не случайно некоторые течения Романтизма в архитектуре начала XIX в. называли «рецидивами барокко».

Идейная сущность Романтизма состоит в прямом обращении к человеческой душе, минуя исторические стили и каноны академического Классицизма. *Ш. Бодлер* в статье «Что такое романтизм?» подчеркивал, что Романтизм заключается «в восприятии мира, а вовсе не в выборе сюжетов», и обрести его можно «не на стороне, а только в своем внутреннем мире» и поэтому «романтизм есть искусство современности». Но вместе с тем, «Романтизм — дитя севера» склонен к *экспрессивному, динамичному живописному* стилю. А юг классичен, «ибо его природа столь прекрасна и ясна, что человеку там нечего больше желать... а болезненный и тревожный север тешит себя игрой воображения» и поэтому «Рафаэль... материалист, он классичен, а Рембрандт, напротив, — могучий идеалист», он «повествует о страданиях рода человеческого»⁴. Об этом же писал Х. Вёльфлин. И. Гёте подчеркивал различие искусства классиков и романтиков в субъективизме последних. «Они давали жизнь, мы же — только ее проявления. Они изображали ужасное, мы изображаем с ужасом; они — приятное, мы — приятно»³. Романтизм часто противопоставляют и *реализму*. Если художник реалист, а точнее

позитивист, заявляет: «Я хочу изображать вещи такими, каковы они есть в действительности, независимо от моих ощущений, т. е. «мир без человека», то романтик-идеалист стремится изображать вещи такими, какими их воспринимает именно он и стремится передать свое личное видение другим.

Идеи романтизма закономерно возникают на почве неудовлетворенности действительностью, кризиса идеалов Классицизма и *рационалистического* мышления, стремления уйти в мир идеальных представлений, утопических мечтаний о совершенстве мира. Как ни в каком другом направлении искусства, художники-романтики убеждены, что их направление — единственно верный путь. Главной идеей романтического художественного мышления является стремление к иррациональному, непознанному: В том, что известно, пользы нет Одно неведомое нужно. Так писал Гёте.

Поэтому и эпоха Романтизма конца XVIII — начала XIX вв. — время наиболее действенного проявления романтического художественного мышления, лишь отчасти вызванного кризисом академического Классицизма, а, в более глубоком смысле, — результат периодического «качания маятника» от одного полюса к другому, от материализма к идеализму, от рационального мышления к мистическому ощущению реальности. В этом значении все *средневековое искусство: раннехристианское, византийское, романское, готическое* — типичный Романтизм! В определенном смысле романтическим является и искусство *эллинистической* эпохи как закономерная реакция на догматизм классицистических норм. Христианское искусство, в отличие от языческого, в своей основе романтично. Вот почему все попытки историков искусства ограничить понятие Романтизма рамками одной исторической эпохи оказываются безрезультатными.

Характерное для эстетики Романтизма смешение поэзии и реальности, «сна и бодрствования» породило и некоторые формальные качества, общие для всей романтической архитектуры, живописи, декоративного и прикладного искусства, например: *Готики и Барокко*. Это намеренное смешение масштабов, устранение ориентиров в пространстве, позволявших человеку в мире классицизма более менее адекватно оценивать произведение искусства. Игра величин, обман зрения, неясность ориентации — это и есть формальные критерии романтики. Так в эпоху Готики и Барокко был одинаково распространен характерный прием использования форм архитектуры в уменьшенных размерах для мебели, реликвариюв и напротив — архитектурные формы, представляющие собой невероятно увеличенные элементы декора. Типично также использование света и цвета для создания пространственных иллюзий, эффекта беспредельности пространства — черта также общая для искусства Готики, Барокко и многих *неостилий*. В античности и искусстве Классицизма, напротив, все меры должны быть ясно определены.

Таким образом, Романтизм в искусстве — чрезвычайно емкое понятие, включающее различные исторические художественные стили: Готику и Барокко как выражение романтического христианского сознания, романтизм как *идеализированное*, романтическое изображение античности и итальянской природы, отчасти *Неоклассицизм*, ведь воспоминание классики также романтично, Неоготику — парафраз средневековой романтики и все иные неостили: «*неоренессанс*», «*русский стиль*», *русско-византийский, мавританский, «индийский», «тюркский*»... В русле романтической эстетики развивался *Бидермайер* и все художественные течения периода *Модерна'*, *флореальное*, или *Ар Нуво*, снова неоготика, *символизм, неоклассицизм*.

Но у Романтизма есть и свои границы, проходящие не в области искусства, а в сфере идеологии. Так между *преромантизмом* XVIII в., романтиками эпохи *Просвещения* с их пристрастиями к «естественной живописи», «пейзажным паркам» и романтиками начала XIX в., по словам французского историка А. Монглана, «лежит пропасть». Эта пропасть — Великая французская революция. Она «надломила» человека, под ее влиянием возникла эстетика «несчастливого, обделенного жизнью, разочарованного героя» типа байроновского Чайлд-Гарольда, «нового Гамлета». Восхищение «общественным человеком» сменилось эстетизацией индивидуализма и тягой к уединению. ' Главным

принципом романтической эстетики стал субъективизм и историчность художественного мышления. Отсюда чрезвычайный интерес к христианству в его средневековой редакции.

«Новое, современное» искусство романтики начала XIX в. стали называть христианским, противопоставляя его Классицизму XVIII в., ориентированному на языческую древность, поскольку в христианской культуре «все ориентировано на внутреннего человека». Христианское и романтическое стали синонимами. Пафосом обращения к «человеческой душе» проникнуто программное произведение эстетики романтизма «Гений христианства» Ф. Р. Шатобриана (1800-1802).

Романтизм как художественное направление начала XIX в. часто настолько противопоставляют Классицизму, что вся история искусства делится на искусство классическое и романтическое, антично-языческое и христианское, рациональное и мистическое. Если для Классицизма и, особенно, *Ампир* характерен космополитизм, то для Романтизма — национализм. Отсюда *ретроспективность* мышления романтиков, ищущих свои собственные, национальные источники творчества. «Когда миновали наполеоновские годы, в душе человека зашевелилось вновь то религиозное чувство, которое, казалось, в корне было вырвано в дни революции. Оно проснулось с такой силой, какой Европа не видала со времен средних веков, и отразилось на всех сторонах тогдашней жизни. Кончились дни господства разума над чувством, и настала эпоха романтизма... сердце давно уже тосковало по молитве, и грозный двенадцатый год не одного «вольтерьянца» снова научил молиться»². В начале XIX в. возрождалось храмовое строительство и религиозная живопись в национально-исторических формах и традициях, которые пытался искоренить наполеоновский Ампир. Естественно, что в Западной Европе это были формы Готики. В 1831 г. В. Гюго написал роман «Собор Парижской Богоматери». Тема и сюжет романа были типично романтические. В Италии молодые архитекторы стали изучать не только римскую, но и готическую архитектуру Сьены и Орвьето. В 1810г. в Риме возникла группа *назарейцев*, идеализировавших христианское средневековое искусство. Романтизм начала XIX в. отражал всю сложность переходной исторической эпохи. Он провозгласил ценность отдельной человеческой личности и полную свободу художественного творчества от сковывающих его норм Классицизма и академизма.

Своеобразным было и отношение романтиков, прежде всего немецких, к античности. Их больше интересовала не подлинная культура Греции и Италии, а ими самими вымышленная. «Никто из немецких эллинофилов никогда не был в Греции, некоторые из них намеренно избегали возможностей посетить страну, к которой они возводили истоки своих критериев. Вера в эллинский образец походила на религиозность... Какой-нибудь Гёльдерлин так и видел себя на фоне греческого ландшафта — граница между исторически достоверной Грецией и элизиумом была не слишком четкой, а мощь воображения... гигантской»¹ (см. прусский эллинизм).

Для немецких романтиков особенно характерным было «видеть только себя и свои образы, а не реальную действительность». Попадая в настоящий, а не вымышленный ими Рим, художники «сумрачного немецкого гения» часто не находили в нем своей мрачноватой фантастики, но упорно продолжали насыщать его пейзажи призрачными готическими видениями. Новалис говорил, что «романтический гений изначально заключает в себе всю Вселенную... все приводит к себе самому». Так, главным эстетическим критерием искусства стала не объективность канонов античной красоты, а ее субъективное, экзальтированное переживание. *Р. М. Рильке* писал об одном из самых удивительных живописцев немецкого романтизма *А. Бёклине*, что он «как никто другой, стремившийся постигнуть природу, видел пропасть, отделяющую ее от человека, и он изображал ее как тайну, как Леонардо изображал женщину — замкнутой в себе, безучастной, с улыбкой, которая ускользает от нас»². Немецкий Романтизм начала XIX в. возглавили архитектор *К.-Ф. Шинкель* и «дрезденские романтики»: *К. Д. Фридрих*, *К. Карус*, *К. Пешель*, *Ф. О. Рунге*.

Для эстетики Романтизма характерно возникновение исторического художественного мышления и значительное расширение, по сравнению с Классицизмом, доктрины «подражания древним» как в историческом, так и в географическом смысле. Почему В. Шекспир, желая изобразить «значительное в настоящем», переносил место действия в чужие страны, где он сам никогда не бывал, в Данию, Италию? Точно так же немецкие романтики, дабы избежать «близости места и времени», равносильной для них банальности, мысленно переносились в Англию, Францию или Италию. Тот же смысл имеет изображение античных руин в картинах художников-романтиков, символизирующих бесконечное течение времени. Иррациональное единство пространства-времени — одно из основных положений романтической эстетики — прекрасно выражено метафорой: даль времен.

Романтизм живописен. Живописец-романтик Э. Делакруа заметил, что «Великий Пуссен, художник-философ... придавал идее несколько большее значение, чем того требует живопись... впадал в некоторую нарочитость... Недаром подобными картинами восхищаются литераторы»³. У романтиков, напротив, важна была не столько идея, сколько сила и средства ее выражения. Еще в картинах романистов античные руины исторически «углубляли» пространство пейзажа, но они были также порождены стремлением к большей *живописности*, которая, как известно, предполагает выражение связи предмета с окружающей его средой: светом, воздухом и движением времени. А «движение времени» это и есть руины, камни, растрескавшиеся и покрытые мхом, несущие на себе следы истории. Вот почему руины всегда живописны. Более того, в романтических парках XVIII в. специально строились «искусственные развалины», павильоны-руины, зримо выражающие идею течения времени. Английский философ Д. Юм утверждал, что «готические руины» представляют собой «победу времени над силой», а греческие — «варварства над вкусом». Именно в конце XVIII — начале XIX в. стало модным наводить искусственную «патину древности» на бронзовую скульптуру, а у мраморных статуй — отбивать руки, «под антики». Романтическое переживание истории, исторического времени всегда грустно, поскольку ведет к осознанию бренности всего живого, безвозвратно уходящего настоящего, неизвестности будущего.

В этой особенной грусти — эмоциональная окраска Романтизма. Часто говорят, что XIX в. открыл новую «пространственность времени». Не случайно именно в эпоху романтизма XIX в. в живописи начинает преобладать горизонталь и получает особое смысловое значение дальний план.

Вместе с тем Романтизм не есть *ретро-спективизм*. Красота античных руин — красота не прошлого, а настоящего, ведь в Древнем Риме руин не было. Романтика это эстетизация прошлого в настоящем, художественное осмысление истории в ее актуальности.

Романтизм — искусство более противоречивое, чем Классицизм. С одной стороны, он демонстрирует ностальгию по давно ушедшим временам, его характерной чертой является мемориальность — памятники прошлому, забытым или умершим друзьям, эстетизация всего грустного и печального. С другой стороны, Романтизм — искусство всегда современное. Так, *Стендаль* утверждал, что Ж. Расин был романтиком, когда, пользуясь классическими сюжетами, показывал современные чувства и страсти. Но по прошествии некоторого времени стал казаться холодным, академичным. Он устарел и стал классиком.

Классицизм совершенно закономерно возник раньше Романтизма. Желание как-то упорядочить ощущения, привести их в строгую форму, как это было в античной Греции, — в какой-то мере детство человечества, первый необходимый этап развития художественно-образного мышления. Его дальнейшее усложнение — осознание условности всякого порядка, гармонии как конечности времени и пространства, абсолютизация движения, динамики мысли и чувства. Романтическое чувство всегда, рано или поздно просыпается в человеческой душе и, как правило, внезапно и в «зрелом возрасте». Оно отсутствует у детей и людей наивной, *архаической* культуры. Романтизм есть высшее

проявление духовности и предполагает чрезвычайно сложную, многозначную и динамичную картину мира, которая не может быть выражена в какой-то одной форме, одном стиле. Именно поэтому с Романтизмом как художественным направлением связано множество течений и стилей. Отсюда и явная преемственность Романтизма от Классицизма. Романтизм вырос из Классицизма и Ампира, расширяя и углубляя эти художественные стили, одновременно он отгеснял наиболее ортодоксальные их проявления в сферу академического искусства.

Таким образом, все проявления романтического художественного мышления характеризует динамизм — мир представляется в непрерывном движении. Многие историки искусства склонны считать романтической огромную эпоху от *сентиментализма* конца XVIII в. и Бидермайера начала XIX столетия до Модерна и символизма начала XX в. Классицизм эпохи *Просвещения*, сентиментализм и романизм французских живописцев иногда определяют как *преромантизм*.

Несмотря на общность хронологических рамок романтического движения начала XIX в., в каждой из европейских стран оно протекало по-своему. В Италии, на родине названия этого направления, Романтизм развивался в русле традиционного *римского Классицизма* и деятельности живописцев-иностранцев: нидерландцев, французов, немцев, называвшихся вот уже несколько столетий романистами. Во Франции Романтизм как художественное направление вырос из сентиментализма, или преромантизма эпохи Просвещения. Но если сентиментализм это расслабленная мечтательность и, как правило, слащавая, примитивная слезливость, то Романтизм — глубина и сила познания самых сокровенных тайн человеческой души. Французский Романтизм также опозитивировал и возвеличил этику искусства. В посмертно опубликованной книге *Ж. Прудона* «Принципы искусства и его социальное назначение» художественное творчество определялось как «идеалистическое изображение природы и нас самих в целях физического и морального совершенствования человеческого рода»¹.

Французский Романтизм окреп в длительной борьбе с *академизмом*. В этой стране симптомы романтического мышления считались губительными латинскому духу классического искусства. Парижский академизм и Романтизм грозно противостояли в лице их вождей: Энгра и Делакруа. Будучи непримиримым борцом против академического искусства, Делакруа шесть раз выставлял свою кандидатуру в Академию изящных искусств «только для того, чтобы увидеть, как вакантное место заполнялось каким-нибудь другим, малозначительным художником».

Несколько позднее романтические настроения захлестнули и Россию. В 1836г. В. Одоевский писал: «Во все эпохи душа человека стремлением необоримой силы, невольно, как магнит к северу, обращается к задачам, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную...»¹ В России, как и в Италии, Классицизм и Романтизм успешно дополняли друг друга. В Петербурге появление слова «романтизм» в отношении к живописи было связано с творчеством портретиста *А. Варнека* (1824). Наиболее яркими примерами соединения Классицизма и Романтизма являются многие картины *К. Брюллова*, *А. Венецианова*.

В архитектуре эстетика Романтизма проявилась в праве свободного использования наследия не только античной культуры, но и всех предшествовавших эпох. В России в начале 1830-х гг. Н. Гоголь выступил со статьей «Об архитектуре нынешнего времени», в которой в равной мере превозносил архитектуру «гладкую массивную египетскую, огромную пеструю индусов, роскошную мавров, вдохновенную и мрачную готическую, грациозную греческую»². В русских и английских романтических парках дворец или усадьба в строгом классическом стиле окружалась романтическим пейзажным садом с павильонами в «готическом» или «турецком» вкусе.

Поздний Романтизм второй половины XIX в. проявил себя отчаянным сопротивлением проникновению в сферу искусства промышленной технологии и суррогатных материалов,

обусловленному господством рационального, прагматического буржуазного мышления. Не случайно наиболее сильным романтическое движение было в Англии, стране раньше и острее других столкнувшейся с негативными последствиями промышленной революции. Предвестниками «нового романтизма» стали *прерафаэлиты*, Дж. Рёскин и У. Моррис, ратовавшие за возврат к «золотому веку» ручного ремесленного труда. Они и подготовили новый взлет Романтизма в искусстве Модерна (см. также «национальный романтизм»).

СИМВОЛИЗМ (франц. *symbolisme* от греч. *συμβολή* от *σύν* — с, вместе и *βολή* — бросание, метание, *συνβολή* — совместное бросание; а также зета — знак, знамя, знамение). Символизм — существенное свойство искусства, призванное устанавливать связь видимого и конкретного с областью *идеальных* представлений. В древнегреческих мистериях символами назывались слова и знаки, по которым Посвященные узнавали друг друга, а также собственно обет Посвящения. Кроме того, символом считался знак, представлявший залог какого-либо договора или долгового обязательства. Со временем понятие «символ» стало означать всякий вещественный знак, предмет, изображение, имевший условное, тайное значение для определенной группы лиц, корпораций, ремесленных цехов или политических организаций. Значение изобразительных символов носит условный характер, оно складывается в силу традиций или вводится искусственно. Поэтому содержание символического изображения всегда шире того объекта, непосредственным отражением которого является. Например, изображение орла — символ военной мощи, змеи или совы — мудрости, рог изобилия — символ процветания. Причем в каждом отдельном случае ни сила, ни мудрость, ни богатство непосредственно не изображаются, их смысл раскрывается иносказательно.

Художественное творчество в целом вообще символично. Всякий символ есть образ, поскольку в единичном выражает общее, и всякий образ в определенной мере символ. Именно поэтому посредством художественных образов становится возможным изображение таких *абстрактных* понятий, как истина, добро, красота. Андрей Белый писал, что «символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу» и далее: «... познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл... вот почему мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова *σύνβολη* (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания»¹. А. Блок говорил, что символизм «выясняет истины мира через общение глубин», это перекликается с гётевской формулой: «все преходящее есть лишь подобие».

Представляя собой сущность художественного отражения мира, символизм проявляется по-разному в различных исторических типах искусства, направлениях и стилях. Наиболее символично христианское *средневековое искусство*. Принципиально символична архитектура, поскольку она делает видимыми такие отвлеченные понятия, как мощь, сила, устойчивость, сопротивление тяжести, равновесие или, напротив, легкость, динамика, невесомость... Менее всего символичен *натурализм*.

Символическое мышление предполагает определенную *архитектонику*, иерархию идей, представлений. В малом отражается большое, в детали — целое. Вот почему принцип целостности в искусстве является выражением его символической природы. Подлинный художник, если он мыслит образно, «в капле воды увидит море», в каждой частице материальной формы — отражение Божественных сил. Естественно, что наиболее символично христианское сознание. Именно поэтому средневековое *романское* и *готическое* искусство по глубине своих образов намного превосходит античное, языческое. Это важное обстоятельство первыми оценили *романтики*. Символы религиозного искусства это не просто украшение, а открытие сущностей, обретение целостной «картины мира» — основы всякого художественного стиля. Ведь форма — только «тело» произведения искусства, с помощью которого оно, лишь отчасти,

принадлежит материальному миру. Но другая, внутренняя «форма души» — есть нечто бесконечное, непознаваемое до конца умом, а потому всегда незавершенное. Великие художники постоянно ощущали принципиальную невозможность материального выражения духовного содержания, внешнего, формального завершения, идеального состояния художественного произведения. Поэтому их индивидуальный художественный стиль подвижен, изменчив и находится в развитии, в то время как отдельные произведения отрывочны и неполны. Следовательно, и границы отдельных художественных стилей носят не формальный «рамочный», а динамический, психологический и, если еще шире, исторический характер. «Искусство — организм, а не система», — писал *О. Шпенглер*. И развитие этого организма связано прежде всего не с его телом, а с душой, стремящейся обрести свой голос. Вот почему искусство в целом символично. Как здесь не вспомнить пастернаковское: «Жизнь символична, потому что она значительна!»

В каждом явлении художник видит идею, символ высшей реальности и, напротив, через высшие идеи рассматривает окружающий мир. *П. Флоренский* формулировал это так: «Метафизический смысл символики, этой, как и всякой другой подлинной символики, не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя.. Метафизическое прямо переходит в физическое, находит в нем свое продолжение. Они, как форма и отливка по ней или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга... Отсюда... символика цветов»¹. Вот и выходит, что действительно через искусство Бог разговаривает с людьми... Английский поэт-романтик *С. Т. Колридж* считал символичность универсальным художественным свойством, средством «просвечивания» (*l'аp'v'isepse*) вечного, сущностного во временном, преходящем. Однако символ не замещает художественного образа даже в искусстве средневековья. Образ, включающий и *рациональные* элементы, свойственные логическому мышлению, и эмоциональное восприятие, всегда шире символа, а тем более *эмблемы* или знака. Помимо символического смысла образы средневекового искусства имели и буквальное значение, информационное, познавательное, развлекательное, моральное. Число этих смыслов колебалось, но всегда было значительным. Художественный образ многозначен, символ глубокий, но его смысл узок.

Главная идея символизма как метода художественного мышления заключается в разработанном в средневековье принципе «соответствий», т. е. не тождественности и даже не подобия, а только некоей трансцендентной связи явлений — высших, небесных и земных, материальных. Отсюда невозможность адекватного изображения идей, а лишь установления их «соответствия» видимым формам. Символическое мышление в изобразительном искусстве персонифицируется в *аллегориях*, чтобы стать образным и зримым. Аллегория — это символ, «спроецированный на поверхность изображения». По этому поводу *Гёте* писал: «Аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ, но так, что понятие всегда очерчивается и полностью охватывается этим образом, выделяется им и выражается через него. Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, навсегда остается бесконечно действенной и недостижимой, и, даже будучи выражена на всех языках, она все же останется невыразимой»². Аллегория основывается на внешнем, легко прочитываемом уподоблении формы идее, символ — на иррациональной интуиции, смутном ощущении, провидении. Поэтому аллегории сочиняют, а символы угадывают. Аллегория конкретизирует абстрактное, символ абстрагирует конкретное. Аллегорические образы следуют традиции, как например в искусстве *Классицизма* и *Барокко*, символические — произвольны и субъективны, они отражают неповторимый момент состояния души художника. Отсюда следуют два главных обстоятельства. Первое заключается в том, что символы, являясь принципиально неизобразимыми, более органичны для поэзии, музыки и менее — для изобразительного искусства. Второе, отчасти вытекающее из первого, объясняет почему символизм не является ни художественным направлением, ни стилем, он не несет в себе определенных формальных признаков. Символизм — тенденция художественного

мышления, которая в разные эпохи находила свое выражение в религиозном искусстве, в *Романтизме*, в период *Модерна* — как в натуралистической салонной живописи, так и в стиле *Ар Нуво*.

Как художественное течение символизм существовал лишь в литературе. Согласно литературной теории Романтизма, поэтический символ выражает дистанцию между иллюзией и бесконечной непознаваемой реальностью. Именно под воздействием этой идеи развивалось искусство пейзажа *дрезденских романтиков*, «литературная» живопись *прерафаэлитов*, *назарейцев*. Литературные реминисценции питали искусство «розенкрейцеров», *набидов*. Одним из основоположников символизма второй половины XIX в. считается французский поэт *Ш. Бодлер*, считавший символизм единственно возможным способом отражения реальности. Под влиянием Э. Сведенборга он возродил средневековую теорию «соответствий» (согезропйапсев) «видимого и подлинного мира». В живописи, по Бодлеру, изобразительные средства: краски, линии — только условные знаки, символы душевного состояния художника, его мнемотехники (от греч. тпете — память и (есЬпе — искусство, мастерство). Они ничего не изображают, а лишь символизируют мир идей.

Термин «символизм» ввел французский поэт Жан Мореас и обосновал его в «Манифесте символизма» (1886). Парижане находились тогда под сильным воздействием полной мистицизма музыки Рихарда Вагнера. С молодыми писателями символистами П. Верленом, С. Малларме, А. Рембо, О. Виллье де Лиль-Аданом, Ш. Моррасом дружили живописцы-дивизионисты *Ж. Сера*, *П. Синьяк*, *Л. Писсарро*. Общую цель они видели в раскрытии внутреннего мира художника. Вместо описания какого-либо предмета они предлагали обозначать его условно, выражая содержание через ассоциации. В таком случае, если смысл искусства заключается в том, чтобы не описывать или изображать, а намекать, то литература и живопись уподобляются музыке, в частности музыке Вагнера,— так считали французские символисты. Эта теория была изложена *Ж.-К. Гюисмансом* в его символистском романе «Наоборот» (1884). Своеобразным ответом на манифесты писателей-символистов стала теория Сера о символике вертикальных, диагональных и изогнутых линий, выражающих в картине неподдающееся литературному описанию эмоциональное состояние художника. Правда, Сера использовал другой термин для обозначения своей концепции, не «символизм», а «синтетизм», поскольку, по его мнению, «синтез» формы и цвета, всех формальных живописных элементов, расчета и настроения, логики и интуиции обеспечивает целостное художественное выражение.

Идеи символизма цветовых отношений подхватили *П. Гоген* и его *понт-авенская группа*. Символизм совершенно иного, «литературного» плана получил выражение в живописи оригинального художника *Г. Моро*. Философский символизм в традициях *И. Босха*, *П. Брейгеля* и *Ф. Гойи*, предвещая своим творчеством скорое наступление *сюрреализма*, развивал *О. Редок*. В 1890 г. этот художник исполнил иллюстрации к сборнику стихов *Ш. Бодлера* «Цветы зла». Символизм пронизывал собой все искусство периода *Модерна*. Иногда его называют одним из течений Модерна, но это не совсем верно, поскольку символическое мышление в ярко выраженных «символистских» формах характеризует практически все течения искусства Модерна: *флореальное*, или *Ар Нуво*, неоромантическое (национально-романтическое), рациональное, или геометрическое, «*неопластицизм*», или «*органическую архитектуру*» и даже *неоклассицизм*.

Известность получило течение символизма в русской поэзии начала XX в. Поэты-символисты рассматривали всю предыдущую историю искусства как «путь к символизму». В их понимании символизм это и *историзм*, и *эстетизм* как пиетет к культуре, *элитарность*, особая утонченность художественного мышления — качества, опять же характерные в целом для эпохи «*Пп йе 81ёcle*». Художественные образы символистов создавались с намеренной демонстративностью, отсюда их некоторая искусственность, двойственность смыслов. Один смысл — внешний, всем понятный, второй — скрытый, с намеком на иное, более глубокое, понятное лишь посвященным,

содержание.

В русской живописи символистами считаются художники «Голубой розы», группировавшиеся вокруг московского журнала «Золотое руно». Другой московский журнал «Весы» с 1904 г. пропагандировал «демонизм» английского графика *О. Бёрдсли* и француза Редона. Влияние их было столь велико, что подражавших французскому живописцу русских художников *А. Бенуа* язвительно прозвал «доморощенными редончиками». Подлинно оригинальным русским художником-символистом стал *М. Врубель*. Несколько поверхностным и менее глубоким в отношении изобразительной формы был *М. Чюрленис*. Ярко символично раннее творчество *К. Петрова-Водкина*.

Символизм начала XX в. отразил стремление к проникновению в истины, недоступные прямому, рациональному познанию, в вечные тайны творчества и смысл бытия и как бы подводил итог художественному развитию в течение многих столетий.

«СОВЕТСКИЙ АМПИР», «СОВЕТСКОЕ БАРОККО» (см. Амфир, или Стилъ Империи; Барокко) — ироничные названия, закрепившиеся за советской архитектурой сталинского периода 1930-1950-х гг., отражавшей имперские притязания Советского Союза в области идеологии, политики, искусства. Характерно, что одними из первых уловили эту тенденцию еще в 1918-1920-х *М. Адамович* и *С. Чехонин*, используя для своего «агитационного фарфора» элементы орнаментики французского Ампира (см. «агитационное искусство»). Амфирной по сути была чудовищная идея возведения в самом центре Москвы на месте взорванного в 1931 г. храма Христа Спасителя, строившегося в течение полувека всей Россией, гигантского небоскреба по образцу американских — Дворца Советов с огромной скульптурой *В. Ленина* «под облаками». Своей высотой Дворец должен был «подавить» все остальные, еще оставшиеся в целостности исторические здания. Конкурс на лучший проект Дворца Советов был объявлен в 1932 г. В нем приняли участие конструктивисты *М. Гинзбург*, *Н. Ладовский*, братья *Веснины*, а также *Б. Иофан*, *А. Щусев*, *В. Шуко*, *В. Гельфрейх*, неоклассик *И. Жолтовский* и даже *Ле Корбюзье*. Характерно для эклектичного мышления того времени, что наряду с авангардистскими, конструктивистскими и футуристическими проектами, были представлены классицистические, «амфирные» и даже «венцианский вариант», что-то вроде Дворца Дожей. Но ни один из проектов не был признан достаточно «грандиозным». Ни один из известных стилей не подходил к новой идеологической задаче прославления тоталитарного советского строя. А интриги и непримиримая вражда всех участников, несмотря на всеобщее и искреннее воодушевление, затянули осуществление проекта, а затем похоронили его окончательно. Заложен был лишь фундамент, оставшиеся материалы пошли на строительство московского метро.

В 1937 г. для *Всемирной выставки* в Париже *Б. Иофан* возвел павильон, в основных чертах повторяющий идею Дворца Советов с той лишь разницей, что на его вершине вместо фигуры *В. Ленина* была установлена выполненная *В. Мухиной* по рисунку архитектора группа «Рабочий и колхозница». На долгие годы эта скульптура, отражавшая «дух эпохи», стала символом «советского искусства».

После Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. в Москве с новой силой развернулось строительство зданий, выражавших идею «торжества победившего социализма». Так называемые высотные здания — странное соединение американских небоскребов с элементами, пародирующими Барокко и Готику, перегруженные натуралистической скульптурой и амфирной орнаментикой, — должны были, по замыслу их создателей, «оживить» силуэт Москвы, потерявшей свой исторический вид после уничтожения большей части церквей и колоколен. Среди создателей высотных зданий были *Б. Иофан*, *В. Гельфрейх*, *М. Мин-кус*. Исторический парадокс заключался в том, что высотные здания действительно создали силуэт нового города, но ценой потери его истинно художественного облика. И от этого еще более горькими кажутся сравнения высотных зданий с пирамидальностью башенных храмов древнерусской архитектуры. Так

социальный нигилизм обернулся эстетической пародией. В стиле «советского ампира» были оформлены станции московского и ленинградского метрополитена, поражавшие горожан и иностранцев невиданной по тем временам роскошью отделки, мозаичными панно, скульптурой, огромными бронзовыми светильниками и декоративными решетками, в которых эмблемы легионеров Древнего Рима перемешивались с пятиконечными звездами, серпом и молотом, дубовыми листьями. В 1937-1939 гг. в стиле «советского ампира» были выстроены павильоны Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве все с той же гигантоманией, обилием скульптур, бронзовой орнаментикой и оформлением отдельных павильонов в псевдонациональных стилях. Преувеличенный пафос, тяжесть декора, потеря чувства масштабности, натурализм изобразительных деталей породили название этой архитектуры: «советское барокко».

Катастрофичность столь чудовищного гибрида как эклектического феномена состояла в невероятном сплаве вымысла и реальности, лжи и правды, произвола и детерминированности. На одном полюсе этого стиля стремление скрыть, замаскировать внутреннее бессилие, пустоту, примитивность содержания. На другом — реальное отражение оптимизма большей части общества, гордости за «мощь советской страны». Именно в этом смысле «советский ампир» *реалистичен*. Архитектура «сталинских домов» до сих пор привлекает прочностью, добротностью, широтой и комфортабельностью планировок, духом искренней радости и бодрости. То же можно сказать, к примеру, о портретной живописи того времени. Но на бумаге, холсте, в мраморе и бронзе создавались не реальные объекты, а миражи, декорации «светлой жизни, счастливого завтра». Роскошные башни со шпилями, гигантские порталы и арки, глубокие перспективы аллей с фонтанами маскировали реальные жизненные и художественные проблемы. Поэтому совершенно неправомерно еще встречающееся отождествление «советского ампира» с *Неоклассицизмом*, отражающим глубокие, жизненно актуальные *классицистические* идеи.

Как и любая эклектика, подобно «викторианскому» или «колониальному стилю», «советский ампир» или «барокко», не является действительно художественным стилем. Бросается в глаза и некоторое сходство, хотя и не полное, с фашистским искусством, выполнявшим аналогичные функции в Италии и Германии (см. Третьего Райха искусство). И только кощунственность подобного сравнения в первые послевоенные годы удерживала от очевидных выводов и сопоставлений. Но художественная неправда не может существовать долго. В 1960-е гг. на фоне близившихся экономических трудностей была объявлена кампания аскетизма и «борьбы с излишествами» в архитектуре, и с «советским ампиром» по «указанию сверху» было покончено. А в 1980-х гг. молодые архитекторы в ироничной графике очень точно пародировали абсурдность, антихудожественность и антигуманность «бумажной архитектуры».

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ (от лат. *socialis* — общественный и см. реализм) — идеологическое направление официального искусства СССР в 1934-1991 гг. Впервые термин появился после Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932г. «О перестройке литературно-художественных организаций», означавшем фактическую ликвидацию отдельных художественных направлений, течений, стилей, объединений и групп. В том же году на квартире писателя М. Горького состоялась встреча деятелей искусства с И. Сталиным, где обсуждалось содержание этого термина, придуманного либо Горьким, либо Сталиным. Достоверно известно лишь то, что Горький поддержал Сталина в необходимости создания единого творческого метода советских писателей и художников и обозначения его термином, аналогичным диалектическому материализму в области науки. На первом съезде советских писателей в 1934г. в докладе секретаря ЦК ВКП(б) по идеологии А. Жданова прозвучало теоретическое обоснование этого понятия в том смысле, что социалистический реализм вобрал в себя все лучшее, выработанное историей искусства: *классические* традиции *античности*, эпохи *Возрождения*,

французского *Просвещения* и «критического реализма» XIX в. В то же время, социалистический реализм наиболее полно, с научных, т. е. партийных, позиций отражает действительность, главным содержанием которой, согласно марксистскому учению, является классовая борьба. А в условиях обострения классовой борьбы, сопровождавших советскую власть постоянно, художники, не следующие «главному методу», являются врагами этой власти. Таким образом, под художественное творчество была подведена идеология войны с инакомыслящими. Все художественные группировки были запрещены, и на их месте созданы единые творческие союзы — советских писателей и советских художников, Деятельность которых регламентировалась, контролировалась и «направлялась» коммунистической партией. Впоследствии идеологи социалистического реализма, в том числе и Горький, пытались смягчить его политическую окраску и расширить это понятие до гуманистического содержания *реализма* вообще. Иные — его *романтизировали*. Так, А. Эфрос понимал одно время соцреализм как «советский стиль искусства будущего», до которого еще нужно дорасти. Однако на практике главные принципы метода «партийности, идейности и народности» (сравн. «самодержавия, православия и народности») приводили к сужению творческого диапазона художников, нивелированию эстетических критериев и, в конечном итоге, к застою и вырождению искусства. Главными признаками социалистического реализма стали *примитивность* мысли, шаблонность образов, стандартность композиционных решений, *натуралистичность* формы. Соцреализм выродился в соцакадемизм.

Соцреализм — явление, созданное искусственно государственной властью, и поэтому не является художественным стилем, оно не имело ни внутреннего импульса, ни перспектив развития. Поэтому, несмотря на некоторые проявления индивидуальности, не в сфере творческого метода, а лишь в области манеры или техники работы, «мастера соцреализма» не могли быть подлинными художниками.

Как отмечал в свое время Л. Троцкий, «в стране, где единственным работодателем является государство, оппозиция означает голодную смерть. Старый принцип — кто не работает, тот не ест — заменяется новым: кто не повинуется, тот не ест!». Результатом такого страшного для нормальной творческой личности положения явилась крайняя бюрократизация художественной жизни, уродливое сращивание политики, идеологии и искусства, конформизма и нонконформизма, необходимость «двоемыслия», двойной и, по существу, аморальной, разъедающей душу, психологии художественной интеллигенции. Эта двойственность нравственно уничтожала человека и делала его послушным «винтиком» государственной машины. Художник привыкал говорить не «я», а «мы», становился выразителем «мнения большинства». Чудовищный парадокс соцреализма состоял в том, что художник переставал быть автором своего произведения, он выступал не от своего имени, а от имени большинства, коллектива «единомышленников». Он уже не чувствовал себя оригинальной, неповторимой творческой личностью, через призму своего «пристрастного», субъективного восприятия, изображающего мир, — ведь в этом и состоит феномен художественности, — а превращался в государственного служащего и всегда должен был отвечать за то, «чи интересы выражает». С помощью отлаженного механизма государственных заказов, закупок, конкурсов, «выставкомов», жюри, государственных премий и наград творчеством художника стали управлять чиновники. Характерно, что в подобных ситуациях «автору» даже было выгодно создавать некий «полуфабрикат», «черновик» произведения, следуя испытанным шаблонным приемам и стандартам, как можно менее проявляя свою индивидуальность.

Такая работа в отличие от подлинно художественных, оригинальных произведений, всегда «проходила» и затем «коллективно доводилась» на заседаниях все тех же «выставкомов». Отсюда и однообразие «соцреалистических» произведений, их «усредненность» и, в конечном счете, мещанская пошлость. «Правилами игры» становилась маскировка своих собственных мыслей, маска, социальная мимикрия, сделка с официальной идеологией. На другом полюсе — допустимые компромиссы, разрешенная

вольность, некоторые уступки цензуры в обмен на услуги. Подобные двусмысленности легко отгадывались зрителем и даже создавали некоторую пикантность, остроту в деятельности отдельных «свободомыслящих соцреалистов».

Творчество художника в тоталитарном обществе неизбежно становилось одним из аналогов государственного регулирования жизни. Соцреализм — имитация художественного творчества. Он не является таковым, в отличие, скажем, от *Классицизма* или *Барокко* или даже жестко нормативного «идеологизированного» *Ампир*, поскольку не устанавливает и не разграничивает способы формообразования. Соцреализм нейтрален в отношении формы. Все собственно формальные проблемы для искусства соцреализма несущественны, они не играют никакой роли. Такое положение привело к глубокой изоляции «советского искусства» от исторически преемственного развития мировой художественной культуры, его провинциализму и общему упадку.

Существует концепция, трактующая искусство соцреализма как «возвращение к передвижничеству», чем и объясняется его регрессивная, ретроспективная роль, остановившая естественное развитие *русского искусства XX в.* Внешние приемы натуралистической живописи в картинах *передвижников* и соцреалистов действительно схожи. Но по содержанию искусство русских передвижников было протестом как против *академических* канонов, так и моральных норм социального строя России того времени. Даже позднее передвижничество, с которым чаще сравнивают соцреализм, находилось в стороне от салонов и императорских заказов и поддерживалось частным меценатством. Соцреализм, напротив, был целиком на службе у чиновничье-бюрократического аппарата государственной власти.

Согласно иной точки зрения, русское искусство, исторически развивающееся в сторону высвобождения собственно художественной функции от социально-просветительских задач, что особенно ярко проявилось в период «серебряного века» в искусстве *мирискусников*, после 1917г. было насильственно уведено в сторону. *Современное искусство постмодернизма* пытается восстановить прерванную «связь времен», но это ему не удается по причине его *эklekтичности* и утраты духовной ориентации.

СТИЛЬ, СТИЛИЗАЦИЯ (лат. *stylus* от греч. *stylos* — стержень, палочка для письма по восковой дощечке). Стил — фундаментальная категория искусства. В *античную* эпоху стилем называли инструмент для письма, отсюда традиционное для филологии понимание стиля как склада речи, формы языка, характера использования его выразительных возможностей в литературе. Термином «стил» пользуются и в искусствознании, где его содержание близко понятиям творческого метода, художественного направления, течения, школы или манеры, но, в то же время, отличается от них. Категория стиля настолько универсальна, что всю историю мирового искусства можно рассматривать как историю художественных стилей.

Развиваясь первоначально в относительно изолированных друг от друга очагах возникновения, художественная деятельность человека формировала своеобразные этнические традиции. В последующие эпохи эти традиции претерпевали взаимовлияние, смешение или противостояние. В ходе эволюционного процесса все отчетливее проявлялись некоторые общие черты, свойственные целым историческим эпохам. Эти черты также эволюционировали от одной эпохи к другой. В различные моменты общего исторического движения оттачивались, закреплялись и доводились до совершенства, часто полностью исчерпывая свои внутренние возможности, только какие-то отдельные стороны универсального в своей основе художественного метода. Так возникали «большие» исторические художественные стили: *Классицизм, Готики, Барокко, Рококо.*

Стил — наиболее общая категория художественного мышления, характерная для определенного этапа его исторического развития. Все стили связаны историей, их содержание определяется внутренней логикой развития определенных способов видения, понимания свойств пространства и времени, в которых живет и действует конкретный

человек в данных исторических, географических и социальных условиях. На фоне относительности границ понятий исторической эпохи, исторического типа искусства, художественного направления (см. Введение) категория стиля обладает наибольшей целостностью. Именно стиль выражает суть, уникальность самого феномена художественного творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи. Поэтому художественный стиль имеет право занять первое место в ряду основополагающих категорий искусствознания. Но есть одна трудность. Мы можем сказать кратко: «стиль Ампир», «растреллиевский стиль» или «стиль Рембрандта» — и этим сразу обозначим художественное явление в его уникальной целостности. Но раскрыть эту целостность можно либо перечислением признаков, имеющих весьма косвенное отношение к стилю, либо пространственным литературным описанием. Так же как и феномен художественности, явление стиля ускользает от дефиниций и может быть адекватно выражено лишь на языке того искусства, которому оно принадлежит. Стиль есть «символическое выражение мирочувствования», выделяющее «людей одной культуры из общей человеческой массы и... смыкающее их воедино»¹. При этом человек является одновременно субъектом и объектом такого «мирочувствования», частью «мировой картины». Поэтому существует столько же миров, а следовательно, и стилей, сколько культур и людей, и даже для каждого человека в отдельности стиль — однажды существующее и никогда не повторяющееся переживание. Х. Вёльфлин утверждал, что стиль формируется в «области психологии форм» как выражение художественного темперамента, а характер эпохи неизбежно пересекается с «национальным характером» и особенностями личности художника. Живописец А. Дерен очень точно сказал, что «стиль это постоянный переход от человека к действительности и обратно, вечное движение от субъективного к объективному и от объективного к субъективному».

Поэтому современное понимание категории художественного стиля отличается от того, как определяли его классики формальной школы прошлого столетия. Вёльфлин понимал стиль как завершенную в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, подчинявшуюся кому-либо одному формообразующему принципу: плоскостности или пространственности, графичности или живописности, «открытой или замкнутой форме»¹. По сути аналогичную формулировку дает А. Лосев: «Принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и в нехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения». Но если подходить к этому вопросу исторически, то нельзя не заметить, что все стили находятся в движении, развитии и изменении и потому в каждом отдельном случае мы неизбежно сталкиваемся со стилями не вполне сложившимися, динамичными, неуловимо меняющимися и, следовательно, внутренне неоднородными, противоречивыми, многозначными. Это справедливо как по отношению к «большим стилям», так и к «малым», индивидуальным, а также стилям отдельных произведений искусства. Поэтому они и бывают более или менее стильными, а сами художники в большей или меньшей мере стилистами. «Художественная необходимость», логика формообразования реально, практически всегда дополняется некоторой долей недооформленности, элементами случайности. В этом и состоит особая прелесть художественности. Поэтому в данной области следует говорить не о законах, а лишь о вероятностном проявлении некоторых закономерностей стилеобразования. Отсюда также следует обычное сочетание в одном художественном произведении элементов различных стилей, подчиняющихся единому принципу композиции, что не является *эklekтикой*.

Стиль определяется не формами, а самым способом формообразования, связями отдельных элементов формы между собой. Отсюда и следует преимущественное использование тех или иных форм в конкретном художественном стиле.

Чаще всего стиль определяют как «систему внутренних связей» между всеми компонентами творческого процесса: содержанием и формой, идеей, темой, сюжетом,

пространственными построениями, колоритом, техникой выполнения, приемами и материалами. Вёльфлин называл стилем «то, что делает целостным совершенно разные, единичные проявления художественной деятельности»⁴. Но внешняя форма художественного произведения в значительной степени обуславливается манерой и техникой. М. Каган ввел понятие «внутренней формы», или «внешней идеи» — подвижного образования, находящегося между содержанием и формой, того, что связывает духовный смысл искусства с материальным миром⁵. Это понятие ближе всего подходит к определению стиля, но не раскрывает его внутренней структуры и функций.

Суть действия самих механизмов стилеобразования может стать более ясной в сравнении понятий стиля, творческого метода, композиции, манеры. Главное отличие стиля от метода заключается в том, что метод выражает существо творческого процесса художника, а стиль — его конечный результат. Стиль объединяет закономерности формообразования с конкретными методическими и техническими приемами обработки материала на основе какого-либо одного общего принципа: формовычитания или формосложения, тектоничности или атектоничности, *графичности* или *живописности*, статичности или динамичности, пространственности или плоскостности (см. архитектурность; аналитический метод; синтез, синтетика, художественный синтетизм). Именно поэтому стиль — обязательно синтез, целостность всех компонентов художественного произведения. Больше синтеза — больше стиля, излишняя аналитичность приводит к меньшей стильности (см. импрессионизм; натурализм). Но есть одно существенное....

В философском смысле стиль предполагает, хотя бы теоретически, достижение некоего идеала, совершенного бытия, воплощения искусства в жизни, гармонии художественного воображения и реальности.

Но вся сложность в том, что таких «гармоний» бесчисленное множество, для каждого художника и его эпохи своя. Отсюда отсутствие единого «рецепта» идеального художественного стиля. Поэтому в любом художественном стиле, название которого достаточно условно, принимается лишь некоторое, временное соотношение общего и особенного, исторического и индивидуального, вечного и преходящего, закономерного и случайного, известного и неизвестного, объективного и субъективного... Во взаимодействии этих факторов и заключается суть художественного стиля как неосуществленной идеальной тенденции, способа и средств достижения идеала. Та или иная мера соотношения в феномене художественного стиля общих и частных моментов позволяет его условно именовать «историческим», «большим», эпохальным или, напротив, индивидуальным. Но это разделение весьма условно, поскольку любой стиль несет в себе черты «стиля эпохи», проявляясь в то же время только на индивидуальном уровне творчества конкретного художника.

Поэтому реально, исторически стиль творит композицию как форму согласия души художника и окружающего его мира. Этим же объясняется общность художественного стиля самых разных художников, творящих в одно время и в одном месте. Логика стиля едина для всех стран и народов. Искусство как индивидуальное вдохновение может быть свободно от влияния места и времени, стиль — нет. Немцы определяют подобное согласие искусства и жизни труднопереводимым термином «*Sehatlshp8l\ueгк*» («единение искусств»). Интересно, что на ранних этапах развития эта сложнейшая проблема разрешалась гениально просто: через канон. В *архаическом* искусстве стили отсутствуют, художнику остается только следовать традиционным правилам и предписаниям. Аналогичный выход существует и для тех, кто вынужден работать в условиях тоталитарных обществ и диктаторских режимов. Но по мере усложнения художественных представлений усиливается персонализм, гордость творца, осознание им своей уникальной роли в художественном воспитании человечества. Завоевание личной свободы — непереносимое условие возникновения художественного стиля. Этот процесс начался в эпоху *Возрождения* и продолжается до настоящего времени. Поэтому в

структуре развития художественного мышления человека все стадии, включая наивный натурализм, классицизм, маньеризм, символизм, академизм и даже модернизм, в самом широком значении этих терминов, как архетипов художественного мышления, имеют и всегда будут иметь одинаковую ценность, неповторимость и уникальность. Каждый стиль закономерно возникает в нужное время и в определенном месте для того, чтобы разрешить исторические необходимые задачи. Вот почему «Барокко не перечеркивает Классицизм». Все художественные картины мира одинаково важны и существуют в нашем художественном сознании как бы одновременно. Подлинно художественный стиль обладает непреходящей ценностью, он не устаревает и всегда актуален. Этим объясняется постоянная потребность возвращения к художественным стилям прошлого. Кроме того, стили, сложившиеся в определенную историческую эпоху, не исчезают бесследно, они входят в новые, участвуют в художественном развитии, преобразуются и возрождаются на следующем этапе в ином качестве. Но процесс стилеобразования совсем не всегда протекает гармонично и бесконфликтно. Поэт и философ Вяч. Иванов по этому поводу писал: «Между найденным образом творческого воплощения и принципом формы... вскрывается неожиданная противоположность... Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни,— поистине сила Аполлона, как бога целителя, есть стиль. Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой, то, чтобы найти стиль,— необходимо уметь отчасти отказаться и от лица. Манера есть субъективная форма, стиль — объективная. Манера непосредственна, стиль опосредован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом,— объективацией ее субъективного содержания. Художник, в строгом смысле и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стиля»¹. Именно таким образом в мышлении художника природная окраска предметов превращается в цветовые оттенки его собственных чувств, динамика форм — в движения мысли, а изображаемое пространство — в пространство души. Когда такой сплав органически завершен и форма получает смысл, а смысл — только ему подходящую форму, рождается особая целостность, называемая стилем.

Объединяя элементы композиции художественного произведения, стиль придает им особую «жизненность», новую реальность, отличную от обыденной действительности и превосходящую ее силой впечатления. Одна из функций стиля — соединить несоединимое, достичь целостности противоположностей, привести к образному единству противоречивые устремления художника. Поэтому оригинальность, новизна, воздействие художественного образа определяется именно стилем. Э. Делакруа говорил, что «для передачи природы без подражания другим мастерам нужно самому обладать гораздо большим стилем»². Связывая в единое целое различные стороны художественного творчества, стиль действительно становится фундаментальной категорией искусствознания, «средоточием истории искусств» (Вельфлин). Исторический художественный стиль порождается условиями эпохи, но он не связан жестко с содержанием периодов развития искусства. Суть исторической эпохи часто не совпадает с идеалами стиля, который может либо обгонять ее потребности, либо отставать от них, либо вообще находиться в стороне. Сложность этой картины дополняется тем, что аналогичные стили могут повторяться в различных исторических условиях: Так, в одном и том же XVII столетии в Италии бурно развивалось Барокко, а во Франции — Классицизм. Классицизм XVII, XVIII, XIX столетий в разных странах имеет существенные различия. В Германии «эпоха Барокко» наступила только в XVIII в., и немецкое барокко сильно отличается от итальянского. В Англии вообще не происходило той последовательной смены художественных стилей, которая была типична для центрально-европейских стран. Государства Восточной Европы, в частности Россия, имели свою собственную хронологию стилей. Различные *неостили* не раз возвращали мышление художников к старым формам. Так XIX в. знал второе, третье и даже четвертое Рококо, *Неоготику* и *Неоклассицизм*.

Вопреки распространенным представлениям о прямолинейном и непрерывном поступательном развитии художественных стилей, О. Шпенглер писал: «Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса... стиль... априорно лежит в основе художественной индивидуальности... Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может существовать только один стиль — стиль этой культуры. Было бы ошибкой различать чистые фазы стиля, как-то: так называемый романский стиль, готику, барокко, рококо, ампир, в качестве самостоятельных стилей и приравнивать их к единствам совсем иного порядка, вроде египетского, дорического, китайского... Готика и Барокко — это юность и старость одной и той же совокупности форм... а ученые огульно выстраивали в ряд в качестве «стилей» все интенсивно ощутимые области форм»³. Историческая картина развития художественных стилей осложняется и тем, что «всеобъемлющая определенность стиля» не распространяется на все типы культур. «Только искусство больших культур, воздействующее как нечто целое в смысле выражения и значения, обладает стилем». Так, микенское, раннехристианское, «меровингское искусство», как и первобытное «не есть стиль», поскольку оно «находит радость в подражании, а не в выражении». Оно лишено «метафизического чувства формы, которое бессознательно стремится к определенной цели». «Стиль не есть продукт материала, техники и исполнения... Это судьба, это атмосфера духовности... у него нет ничего общего с материальными границами отдельных видов искусства»⁴.

Глубинный смысл исторического развития художественных стилей заключается не в смене одних форм другими, а в непрерывном перерастании тектонических и конструктивных закономерностей формообразования в атектонические и деструктивные, что обуславливается постоянным стремлением человеческого духа освободиться от материальных оков — утилитарности, ограничений материала, земной гравитации, пределов пространства и времени.

Определенный набор материальных возможностей, предоставленных условиями исторической эпохи, этническими традициями, природными, климатическими ресурсами, разрабатывается до конца, и когда он иссякает, рассеивается иллюзия освобождения и начинают снова разрабатываться иные формы, способы и средства и все с той же настойчивой целью. Именно это, вероятно, дало основание Г. Вёльфлину и Э. Кон-Винеру выделить три стадии формального развития каждого исторического стиля: «конструктивную», «деструктивную» (декоративную) и «орнаментальную», соответствующих триаде: рождение, расцвет, упадок, или: архаика, классика, вырождение. Все исторические циклы этого замкнутого круга рождений и перерождений показывают периодически меняющиеся стадии разрешения художественных задач. Всякий раз за конструктивным стилем следует декоративный, который в свою очередь сменяется орнаментальным, но снова вытесняется конструктивным, выросшем уже на иных культурно-исторических традициях. Но существует и общая динамика. В каждую последующую эпоху художники учились у своих предшественников, учитывали их опыт, развивали или отрицали традиции, использовали формальные и технические достижения. Их творчество становилось все многообразнее, историчнее, интеллектуальнее, наполнялось живым чувством человеческой истории. Поэтому общая картина исторического развития художественных стилей представляется некоей волнообразной, точнее спиральной, линией, постоянно колеблющейся между конструктивными и деструктивными полюсами (см. Введение, табл. 3).

Таким образом, задача определения стиля расширяется до значения исторических перспектив художественного мышления, возможности самого существования искусства будущего (см. современное искусство). И, наконец, стилистический анализ, сравнение, сопоставление, нахождение общих черт и свойств художественных стилей является важным средством изучения истории искусства, просветительской деятельности, художественного воспитания, стилистической критики, атрибуции художественных произведений. Но при этом надо всегда иметь в виду, что содержание человеческой

истории и истории художественных стилей не совпадают. Распространенное выражение «стиль эпохи» неверно по существу. В одну и ту же историческую эпоху или даже в отдельный период развития искусства всегда сосуществуют, часто споря, противореча друг другу, разные художественные стили и стилистические течения, школы, устремления отдельных мастеров. Поэтому не следует говорить о «стиле эпохи» в единственном числе, но можно о «стилях эпохи» или о том или ином конкретном стиле, создающем эпоху в искусстве, в том смысле, что на определенном этапе развития возникают ситуации, когда какой-то один стиль превалирует, оказывает наиболее сильное влияние на другие, теснит отживающие свой век стили. Еще лучше говорить об «искусстве эпохи», включающем различные художественные направления, течения и стили. Отсюда также более правильно выражение «стиль Классицизма», а не «стиль классицизм», т. е. стиль, в значительной мере присущий Классицизму как художественному направлению. Точно так же, не «стиль Ренессанс», а «Классицизм *Возрождения*, или *Ренессанса*», т. е. определенной исторической эпохи, либо: Неоготика *Романтизма*, «флореальный стиль» искусства *Модерна* и т. д.

Исторические и национальные художественные стили неразрывно связаны с развитием творческой личности художника. Поэтому неправильно исключать творчество выдающихся мастеров, как это иногда пытаются делать, из общей истории художественных стилей только на том основании, что их произведения выходят за рамки того или иного канонизированного стиля. Каждый художник, а тем более великий мастер, «сам по себе стиль» и одновременно так или иначе соотносится со стилями своей эпохи. А «стили эпохи», в свою очередь, есть результат творческой активности многих — индивидуальностей, но это взаимодействие также имеет свою непростую структуру. Австрийский архитектор периода Модерна *О. Вагнер* считал, что всех художников можно разделить на три «Большие» категории. Первая: «копировщики», дилетанты, «художники с неразвитым вкусом и талантом». Вторая: «импрессионисты, у которых объект творчества вызывает лишь впечатление». И третья: «стилисты, которые придают своим произведениям ими самими придуманные формы, это настоящие творцы. Причем путь к третьей группе лежит через две предыдущие»¹. Отсюда можно заключить, что произведения великих творцов, своей оригинальностью и необычностью выходящие за рамки «исторического стиля», как раз и являются наиболее ярким выражением феномена стиля, хотя и не могут быть определены каким-либо одним общим названием. Вот и приходится в каждом отдельном случае говорить: «стиль Рубенса», «стиль Пуссена», «стиль Рембрандта», подразумевая яркие и неповторимые в своей оригинальности проявления Барокко, Классицизма, Романтизма. Когда *Микеланджело* сказал свои знаменитые слова о возведенном *Ф. Брунеллески* куполе собора Санта Мариа дель Фьоре: «Можно сделать иначе, но нельзя лучше», он имел в виду именно ясность, «идеальность» художественного стиля. Сам же великий художник писал по поводу придуманного им шара с семьюдесятью двумя гранями для завершения купола капеллы Медичи во Флоренции: «Я задумал сделать его граненым, в отличие от других...»². Стиль никогда не означал застывшей, раз навсегда найденной формы. Для Микеланджело, как и для всякого подлинного художника, всегда «можно сделать иначе». Творческий поиск, движение, развитие и есть стиль.

На процесс формирования художественных стилей значительное воздействие оказывают возможности материала. Так, в исторически сложившихся центрах традиционных ремесел многообразные способы и приемы обработки материалов отрабатываются до такого качества, что технология переходит в область эстетики, а с эстетика поднимается до уровня художественности. И потому определения: «*итальянская майолика*», «*венецианское стекло*», «*городецкая роспись*» или «*дымковская игрушка*», представляют собой, по существу, названия оригинальных художественных стилей.

Вот почему, рассматривая внутреннюю структуру понятия «стиль», следует выделять уровни: исторического художественного стиля, историко-регионального стиля, или

стилистического течения, индивидуального стиля того или иного мастера и, наконец, «стиля техники», непосредственно переходящего в манеру. При таком подходе общие границы размываются, но зато само понятие обретает иерархическую структуру, что проясняет внешние связи стиля с «пограничными» областями. То общее, что связывает между собой различные содержательные уровни понятия «стиль», вероятно, и может быть положено в основу его определения как **ОЩУЩЕНИЯ ХУДОЖНИКОМ И ЗРИТЕЛЕМ ВСЕОБЪЕМЛЮЩЕЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ. СТИЛЬ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ ВРЕМЕНИ.**

Историческая динамика художественных стилей определяется взаимодействием двух основных движущих сил: традиции и инновации. Традиции, как правило, имеют региональный, этнический характер, инновации — психологический, личностный. Творческое изобретение, открытие в искусстве — дело рук одного художника, хотя и готовится многими поколениями. Традиция же принадлежит всем. Вот почему художественные достижения, изобретения нельзя приписывать исключительно влияниям, заимствованиям, внешним воздействиям. Все творческие инновации созревают закономерно внутри исторических художественных стилей, а внешнее сходство форм, приемов может быть объяснено только логикой единых закономерностей формообразования. Развитие стилей предполагает постоянное и весьма разнообразное соединение в них элитарного и массового, коллективного и индивидуального, закономерного и случайного, существенного и поверхностного. Д. Лихачев ввел в обиход термин «контрапункт стилей», подразумевая под этим возможность сосуществования в одной композиции элементов разных стилей и подчеркивая, что это ни в коем случае не означает *эklekтику*. Разностилье, по его мысли, такое же закономерное явление исторического развития искусства, как и целостность художественного стиля. Отсутствие целостности — тоже «своеобразный стиль», характерный для своего времени, как, например, в архитектуре второй половины XIX в. Это верно и в отношении одного памятника, и в отношении всей истории стилей. «Самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусства, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих»¹. Понятие «контрапункта стилей» шире *эklekтики*. *Эklekтика* — примитивно понятое, неорганичное или случайное соединение в одной композиции «несоединимых», противоречащих друг другу элементов. Но любой художественный стиль, понимаемый динамично, в контексте мирового художественного развития, всегда несет в себе «следы» предшествующих исторических стилей. Характерно, что это закреплено и в материальном смысле. Наши города и улицы, отдельные памятники архитектуры несут на себе печать развития, изменения, перестроек, естественного роста. И стоит подчас искусственно их «очистить», стерилизовать, а такие попытки делаются постоянно, как эти памятники перестают быть художественными, поскольку «выпадают» из общей картины развития. А. Хильдебранд называл в свое время подобные попытки «спортивным удовольствием для археологов, которое с успехом можно себе доставить на бумаге». По его словам, позднейшие дополнения к архитектурным памятникам связывают их с живой окружающей средой, «вызывают к жизни то, что прежде было только историческим фрагментом» и они «также святы», их нельзя уничтожать только потому, что первоначально они не имелись в виду².

Чистых стилей в искусстве не бывает. Все художественные произведения «живут своей реальной жизнью» в историческом времени и пространстве, а границы между стилями можно проводить лишь в абстракции научного исследования. Другое дело — «бесстилье», это почти то же, что «безвремяе», т. е. не выявленность отношения художника к своему времени, смутность его мироощущения и, следовательно, отношения его произведения к жизни эпохи. *Бесстилье* неизбежно ведет к *эklekтике*, в границах которой «все стили хороши».

Понятие стиля следует отличать от стилизации, которое не имеет подлинно

творческого характера и предполагает наличие готового образца для подражания — темы, формы, элементов уже созданного ранее стиля. Такая стилизация может носить внешний, поверхностный характер, когда эксплуатируется тема, искусственно изъятая из общего исторического контекста художественного стиля, но может быть и более глубокой, когда художник органично вживается в иное историческое время либо он вообще «опоздал родиться», как, например, художники-стилизаторы *Л. Бакст* или *К. Сомов*. Но даже работы столь выдающихся и тонких мастеров сильно «теряют» в сравнении с оригиналами подлинного исторического стиля, отражением которого являются. Художественная стилизация, даже самая талантливая, всегда несет в себе черты вторичности, искусственности. Они видны глазу знатока, и заключаются в слишком четкой прорисовке деталей, рассудочности, излишней техничности. Историческое знание как бы мешает непосредственности творчества. Отсюда некоторая «сухость», «жесткость» формы. Ведь то, что делается в первый раз, всегда немного робко, наивно и незавершено, находится в развитии, *живописно*. Вторичные стилизации, даже с формальной точки зрения, чрезмерно разработаны. Отдельные части композиции становятся настолько развитыми, что «стремятся» обрести самостоятельное существование. Росписи слишком иллюзорны, рельефы «выходят» из плоскости, превращаясь в круглую скульптуру, детали сделаны так «сильно», что начинают «спорить» друг с другом. Иногда подобная стилизация обретает форму остроумной аллюзии, намек, интеллектуальной игры или шутки. В таких случаях в силу своей метафоричности она становится более художественной.

Второе значение термина «стилизация» — подчинение формы художественного произведения условиям более широкого художественного ансамбля с уже сложившимся стилем, в который это произведение входит на правах составной части. Такая стилизация называется декоративной (см. декоративность, декоративизм). Понимание декоративности как связи формы с окружающей средой, уже имеющей свой стиль, приводит к органичным пространственным решениям. Поэтому если первую разновидность стилизации можно назвать временной, то вторую — пространственной. В одном случае художник мысленно переносится в иную историческую эпоху, отсюда появление *ретроспективного* художественного мышления, ретро и *неостилей* (см. также Историзм), в другом — стремится органично вписать свое произведение в сложившуюся прежде него пространственную среду. Декоративная стилизация изобразительных форм широко применяется в прикладном искусстве, оформлении интерьера, декоративной росписи, мозаике, витраже, лепке, резьбе и пр. В своем крайнем выражении такая стилизация превращает изображение в орнамент. Вот почему стиль наиболее ярко проявляется в орнаменте. Эта форма в наибольшей мере абстрагирована от содержания, и ее стилистические признаки легко узнаются. Недаром орнамент называют «почерком эпохи». По орнаменту легче и точнее всего атрибутируются произведения искусства.

Обратный путь формообразования может быть назван натурализацией (см. натурализм). Когда изображение становится предельно иллюзорным и возникает эффект «обмана зрения», художественный образ принимается за сам объект. Радость от такого узнавания имеет не художественный, а чисто развлекательный, занимательный характер и потому выходит за границы художественного стиля. Натурализация, точно так же, как и стилизация, — игра, только со знаком минус. Таковы, к примеру, картины-обманки, модные в XVIII в., натуралистические «сельские глины» *Б. Палисси* или «натуральные» цветы и «мушки» на фарфоре. Однако несмотря на натуралистичность в подобных произведениях самым парадоксальным образом сохраняется художественность, вероятно за счет декоративности, при которой образный смысл переносится с самого изображения на обыгрывание его связей с окружающей средой. Вели же такие «правила игры» недостаточно ясно выражены художником и не воспринимаются зрителем, то натурализация из композиционного приема становится просто натурализмом, т. е. нехудожественным явлением.

Понятие «стиля» применимо только к художественному творчеству. В реальной жизни

человека окружает огромное количество вещей, которые он также иногда называет стильными. Но использование слова «стиль» в быту или в иных, нехудожественных сферах человеческой деятельности возможно лишь в качестве метафоры. Эстетика в природе, жизни и искусстве, так же как мораль, право, идеология, не может иметь стиля. На бытовом, массовом, нехудожественном уровне сознания потребность в смене форм называется *модой*. В современном *дизайне* — эстетическом, но не художественном виде творческой деятельности,— возникло понятие «фирменный стиль». Однако это не художественный стиль, а всего лишь персонификация моды, разновидность спекулятивной эстетики, «стиля жизни», определяемого факторами коммерческой выгоды, чисто внешней эффектности, психологией новизны, т. е. предмета цивилизации, а не культуры (см. также стайлинг).

В искусствознании существует специальный термин «стильные изделия», или «стильные вещи», под которым понимаются произведения декоративного и прикладного искусства оригинального исторического стиля в отличие от позднейших подражаний и стилизаций, т. е. как правило, выполненных до середины XIX столетия, периода Историзма, ретро или неостилей. «Стильные» произведения — те, которые исполнены в духе подлинной Готики, Барокко, Классицизма или Рококо, а не подражающие им. Понятие стильности противопоставляется, таким образом, стилизации (сравн. школьные произведения).

Художественные стили следует отличать от *школ* в искусстве. Прежде всего, стиль шире школы, он имеет наднациональный и надрегиональный характер, так как основывается на общих принципах формообразования, свойственных определенной стадии развития того или иного архетипа художественного мышления. Поэтому в рамках исторического художественного стиля обычно существует несколько школ: региональных, национальных, определяемых обычно по центрам художественного производства, или индивидуальных — по ведущим мастерам. Но, с другой стороны, деятельность художественных школ протяженнее во времени и, как правило, в течение своего существования «переживает» несколько исторических стилей. Например, знаменитая *венецианская школа* живописи объединяла и готических мастеров XI–XIV вв., и живописцев «Высокого Возрождения» — *Тициана, Веронезе, Тинторетто*, и художников Маньеризма, Барокко XVII–XVIII вв. То же самое можно сказать о *флорентийской, римской* или, шире, итальянской, французской, английской школах живописи.

СУПРЕМАТИЗМ, “СУПРЕМУС” (от лат. *supremus* — высший, крайний, последний). Супрематизм — одно из основных течений *абстракттивизма*, «геометрический конструктивизм» как метод выражения «высшей реальности»,— отсюда название,— структуры мироздания в наипростейших геометрических формах: прямой линии, квадрата, круга. Основателем этого течения был русский художник, поляк по рождению, *К. Малевич*. Выставленный им в 1915 г. «Черный квадрат в белом окладе», по выражению *А. Бенуа*, «как новая икона» был провозглашен символом «нового искусства». В своем манифесте «От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм...» (1916) Малевич торжественно провозгласил «преображение в нуле форм» и пояснил, что «искусство повторения свойственно дикарю», а эволюция художественного творчества неизбежно ведет к «новой реальности» и высшим, супрематическим формам, в которых подлинный творец порывает с подражанием действительности и открывает истинную реальность, подчиняющуюся Вселенским законам¹. Термин «супрематизм», как, вероятно, и сама идея абстрактных геометрических форм, появился в связи с аналогичным названием декораций, выполненных Малевичем в 1914–1915 гг. к *авангардистской* опере *М. Матюшина* «Победа над солнцем». Позднее Малевич сознательно искажал истинные даты создания своих абстрактных композиций, чтобы доказать первенство в этой области, поскольку знал, что такие произведения создавал *А. Ван де Велде* еще в 1892 г. и,

несколько позднее, *Т. Ван Дусбург, П. Мондриан, Ф. Лезке*.

Группа учеников и последователей Малевича называлась «Супремус», в нее входили: *К. Богуславская, Н. Давыдова, И. Клюб, М. Меньков, Л. Попова, О. Розанова, И. Пуни, Н. Удальцова*. Малевич мечтал не только о супрематической живописи, но и о целых городах, выстроенных в супрематических формах, о преобразовании всей среды жизни и со свойственным русским *авангардистам* максимализмом и нигилизмом стремился к «революционному переделу мира» и созданию «единой системы мировой архитектуры Земли». Соответствующие декларации рассылались во многие страны. «Моя философия,— провозглашал Малевич, уничтожение старых городов через каждые пятьдесят лет... Изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве».

В 1920г. Малевич выдвинул лозунг «Супрематизм — новый Классицизм», противопоставив свою концепцию даже *конструктивизму* и объявив конструктивистов «лакеями действительности». Супрематисты пытались применить новые формы в оформлении празднеств, книжной графике, росписи фарфора и текстиля, однако все осталось на уровне «опусов». Вопреки прогнозам апологетов, супрематизм не создал нового художественного стиля, поскольку вместе с «предметностью» из него оказалось исключенным и художественно-образное начало искусства, личность художника, индивидуальность его мышления. Не получилось также ни художественного направления, ни школы. Группа «Супремус» вскоре перестала существовать. И трудно даже представить себе, какая пустота возникла бы в душе у человека, выросшего в среде «супрематического города», состоящего из одних квадратов, прямоугольников и прямых линий.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ, ИЛИ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ (от лат. *Gypsum* — исполнение, совершение) — течение в европейской, а затем в американской архитектуре, выросшее из *конструктивизма* начала XX в. и окончательно оформившееся в 1930-х гг. В его основе лежало стремление архитекторов в максимальной утилитарности, функциональности зданий. Искусство архитектуры, таким образом, сводилось к чисто функциональному проектированию и наиболее *рациональным* приемам строительной техники. Происходила характерная для всего *авангардного* искусства начала XX в. подмена художественно-образного начала эстетическим формообразованием. Ограниченность этого метода была связана с распространенным заблуждением, что строго определенной функции должна следовать одна-единственная, соответствующая ей форма.

История функционализма, как определенной тенденции в архитектуре и прикладном искусстве, складывалась еще в середине XIX в. Началом функционализма считается деятельность немецкого архитектора *Г. Земпера* после *Всемирной выставки* 1851 г. в Лондоне. Под ее впечатлением в русле функционализма стали работать английские художники-прикладники *К. Црессер* и *О. Джонс*. Одним из первых теоретиков функционализма был ученик *О. Вагнера* венский архитектор *Л. Бауэр*, сформулировавший еще в 1898 г. принцип «абсолютной целесообразности», будто бы тождественной «абсолютной красоте». Понятие художественного стиля, по Бауэру, есть выражение изменяющейся во времени несовершенной, относительной целесообразности. По его убеждению, абсолютно целесообразным было только *античное искусство*, что и определяет его непреходящую ценность. В Германии последователем Л. Бауэра был архитектор *Х. Мутезиус*, один из главных теоретиков и практиков искусства функционализма, в Австрии — *А. Лаос*, объявивший «войну орнаментам» и утверждавший, что ни архитектуру, ни прикладное искусство вообще нельзя относить к художественной деятельности.

На самом же деле многообразие функций архитектурного сооружения, мебели или других изделий прикладного искусства никак не сводилось к однозначно определяемым формам, не говоря уже о многоплановости сопутствующих этим вещам идей, мыслей,

чувств, представлений, культурных традиций. Ощущая это противоречие, функционалисты старались отграничить свое творчество от этих досадных «гуманистических помех». В результате человеческое содержание, духовность исключалась из искусства функционализма. По известному выражению одного из лидеров движения функционализма в архитектуре *Ле Корбюзье*, дом должен был стать «машиной для жилья»¹; стул называли «аппаратом для сидения», вазу — емкостью и т. д. Абсолютизируя достижения техники и универсальные принципы строительных конструкций, сторонники движения функционализма в архитектуре и прикладном искусстве все более исключали исторические, этнические, культурные традиции, и потому функционализм вскоре, совершенно справедливо, стали именовать «интернациональным стилем». С формальной точки зрения, функционализм привел к абсолютизации прямого угла и сведению всех средств архитектуры к «великим элементарным формам»: параллелепипеду, сфере, цилиндру и обнаженным конструкциям из бетона, стали и стекла. Зимой люди мерзли в этих стеклянных «емкостях», а летом изнывали под жаркими лучами солнца. В США наиболее полно эстетика функционализма проявилась в раннем творчестве *Р. Нейтра* и, главным образом, в деятельности архитекторов *чикагской школы*: *Л. Салливана*, *Л. Мис ван дер Роз*, стеклянные параллелепипеды которого стали своеобразной «визитной карточкой» интернационального стиля. В области прикладного искусства идеология функционализма породила *дизайн*.

Однако вскоре функциональные принципы стали догмой и превратились в своеобразный *академизм*. Форма перестала следовать функции и повторяла надуманные модные стереотипы, появился формализм, «стилизация» под функциональную архитектуру, поскольку ее стандарт соответствовал престижному «имиджу» и «передовым» взглядам европейских промышленников и бизнесменов (см. стайлинг). Кризис функциональной архитектуры привел ее апологетов *А. Аалто*, *Э. Сааринена*, *Э. Мендельсона*, *Ф.-Л. Райта*, *Ле Корбюзье* к идеям «нового экспрессионизма» и «органической архитектуры», стремлению хоть каким-то образом «гуманизировать современный стиль». В связи с этим французский критик *Р. де Ла Сизеранн*, непримиримый противник функционализма, писал: «Если здание это только средство закрыть для себя небо и землю — это не архитектура, а открытые железные стойки — опора, но не поддержка... одни голые ветки...»².

ФУТУРИЗМ (франц. Futurisme от лат. Futurum — будущее) — течение в авангардном искусстве начала XX в., распространившееся главным образом в поэзии и живописи Италии и России. Первый манифест футуризма был опубликован в 1909 г. в Париже итальянским поэтом *Ф. Маринетти*. Его поддержал *Г. Аполлинер*, предложивший объединить под эгидой футуризма все течения европейского авангардного искусства. Итальянские живописцы-футуристы *У. Боччони*, *К. Карра*, *Дж. Балла*, *Л. Руссола*, *Дж. Северины* стремились в своих картинах отразить «ускорение темпа жизни» и индустриализацию среды как приметы новой, будущей эры, отсюда название течения. «Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, не будет более закрепленным мгновением всемирного динамизма, это будет само динамическое ощущение», — писали итальянские футуристы, — «...Все движется, бежит, все быстро трансформируется... предметы множатся, деформируются преследуя друг друга, как торопливые вибрации, в пространстве, ими пробегаемом. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны... пространство больше не существует... Наши тела входят в диваны, на которых мы сидим, и диваны входят в нас. Автобус въезжает в дома, мимо которых он движется, и затем дома рушатся на автобус и сливаются с ним...»¹. Живопись футуристов характеризует абсолютизация идеи движения. Но экзальтация и наивный восторг перед техникой сочетался у них с примитивными способами передачи движения на плоскости путем совмещения различных его фаз по принципу мультипликации. В результате такого *натуралистического* метода, движения все равно не

получалось, возникало лишь ощущение ряда «стоп-кадров». Характерно, что во Франции, стране с высокой пластической культурой, футуризм в живописи не получил распространения. Стихийное нитцшеанство, поверхностное знакомство итальянских футуристов с интуитивистской философией А. Бергсона и нигилистическое отношение к культурным ценностям прошлого привело многих из них в лагерь итальянского фашизма (см. Третьего Райха стиль).

Одной из главных черт футуризма, наряду с апологией техники и урбанизма, был культ силы и личности художника-героя в полном соответствии с концепцией Ф. Нитцше. Свою роль здесь сыграла и деятельность Г. Д'Аннунцио, провозглашавшего «декадентский активизм, аморализм и культ сильной личности», присущий «техническому веку». И хотя фашистская политическая окраска была свойственна не всему футуристическому движению, а только его итальянской ветви, для многих художников это имело трагические последствия. Провозгласив войну «гигиеной мира», многие из итальянских футуристов в 1914-1915 гг. отправились добровольцами на фронт, где и погибли.

В искусстве футуризма, как и в *функционализме*, организм превращается в механизм, художественное творчество — в техническую эстетику, человек — в машину. В архитектуре футуризм представлен творчеством *А. Сант-Элиа*. В России воинствующий нигилизм футуристов оказался созвучен идеологии пролетарской революции, анархизма и социализма. В 1914г. Ф. Маринетти приезжал в Москву и Петербург, выступал с лекциями об итальянском футуризме и имел огромный успех. Лидерами русского футуризма стали поэты В. Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников. В изобразительном искусстве футуристами провозгласили себя братья *Бурлюки, И. Пуни, О. Розанова, П. Филонов, А. Экстер*; «кубофутуристами», подчеркивая свою связь и с французским кубизмом, — *В. Баранов-Россинэ, А. Архипенко, Н. Габо, Н. Кульбин, А. Лентулов, А. Певзнер, В. Татлин, Г. Якулов*. В 1922г. *А. Эфрос* писал: «Футуризм стал официальным искусством новой России... Лево́й государственности соответствует левое искусство... Футуризм есть художественный вид коммунизма. Коммунист в искусстве не может не быть футуристом». Как и все «левые», футуристы стремились насаждать свое искусство силой революционной власти. Однако политически они были более связаны с анархистами, чем с большевиками, и вскоре «стали не ко двору» со своими анархистскими лозунгами.

Как художественное течение футуризм просуществовал недолго, он быстро исчерпал свои идеи и формальные возможности. В 1921 г. бывший футурист Джино Северини опубликовал в Париже брошюру «От кубизма к классицизму», в которой поддерживал новое течение «*туризма*» и ратовал за классическую «чистоту формы», построенную на «эстетике циркуля и числа».