

А. К. ЛЕБЕДЕВ

ИСКУССТВО

В ОКОРАХ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

**А. К. ЛЕБЕДЕВ**

**ИСКУССТВО  
В ОКОВАХ**

**(КРИТИКА НОВЕЙШИХ ТЕЧЕНИЙ  
В СОВРЕМЕННОМ БУРЖУАЗНОМ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ)**

*Издательство  
Академии Художеств  
СССР*

**МОСКВА  
1 9 6 2**

## **МНОГОЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ СЛОВА И АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДЕЛА**

Зрителям выставок современного буржуазного изобразительного искусства, демонстрируемого за рубежом, а в ряде случаев показываемого капиталистическими странами и в Советском Союзе, предлагаются для обозрения многочисленные произведения живописи, скульптуры и графики совсем необычного, странного типа.

Картины здесь представляют собой какое-то причудливое и бессмысленное сочетание красочных пятен, линий, фигур. Чаще всего эти пятна и линии даже отдаленно не напоминают предметы и явления окружающего реального мира или представляют их в нарочито обезображенном виде. В качестве скульптур обычно экспонируются лишенные красоты, мысли и связи с жизнью уродливые каменные, деревянные или металлические глыбы и нагромождения. Произведения графики — это также лишенные логики и поэзии, совершенно произвольные цветовые и линейные построения на бумаге.

Неискушенные посетители этих выставок обычно испытывают большое недоумение, тщетно пытаясь понять увиденные здесь «художественные» произведения. Но смысл и значение этих произведений никак не удастся постигнуть, а стремление зрителя удовлетворить свои эстетические запросы созерцанием таких экспонатов остается неудовлетворенным.

Но даже и «искушенные» посетители, хорошо знакомые с искусством и его историей, в большинстве случаев также не понимают этих работ и не испытывают никакого удовольствия от их рассмотрения. У человека, нормального и не искалеченного противоестественным воспитанием, выставки современного буржуазного искусства оставляют смешанное чувство удивления, разочарования и даже раздражения.

Удивление возникает оттого, что прекрасное, понятное, правдивое искусство, обогащающее внутренний мир человека, доставляющее огромное эстетическое удовольствие, рождающее благородные мысли и сильные чувства, здесь почему-то забыто и заменено никому не понятными, ненужными и уродливыми изделиями из красок, проволоки, мешковины, ржавого железа, гвоздей, тряпок, камня.

Посетителям выставок совершенно непонятно, как это взрослые художники — люди с обычными человеческими глазами и, как будто бы, нормальными умственными способностями — могут серьезно отдавать свое время ничемному делу изготовления подобных произведений «искусства», а некоторые взрослые зрители находят даже «что-то» интересное в этом калейдоскопе абсурдности.

Нормальный человек бывает настолько разочарован в таких произведениях, раздосадован потерей времени, впустую потраченного на их рассмотрение, что обычно перестает ходить на подобные художественные выставки и бойкотирует их.

Не случайно посещаемость выставок современного буржуазного искусства ничтожна. Они остаются чуждыми широким массам зрителей, народу. Лишь очень редкие люди «понимают», или, вернее, говорят, что понимают такое искусство и получают от него эстетическое удовольствие.

Но многие и многие зрители все же настойчиво пытаются постигнуть смысл и сущность этого непонятого явления. Часто им на ум приходит даже горькое сомнение: не является ли ограниченность их собственных эстетических способностей причиной того, что они не могут постигнуть смысла и красоты нового буржуазного искусства. Возможно, — думают они, — во всем тут виновато наше неразвитое эстетическое чувство! Они прислушиваются к замечаниям «знатоков», к возникающим среди посетителей выставок спорам и разговорам, пытаются найти ответ в строках пояснительных надписей каталогов и брошюр. И тут недоумение, пожалуй, еще больше возрастает, так как непонятное искусство, его различные направления получают сложные, многозначительные, заумные названия, а их сущность обычно поясняется в туманных, наукообразных выражениях. И нужно потратить немало времени, чтобы, наконец, уяснить себе отчетливо, имеет ли это искусство смысл и реальную художественную ценность, как следует его понимать и относиться к нему.

Буржуазное изобразительное искусство последних десятилетий имело много направлений и течений. В их числе футуризм, кубизм, пуризм, конструктивизм, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм, ташизм и многие другие. Эти направления возникали одно за другим в течение последнего полувека, сравнительно быстро сменя-



ясь. Одно направление становилось менее модным и уступало место другому, более модному. Но и это направление вскоре сходило со сцены, будучи вытеснено новейшим направлением. Каждое из этих направлений было господствующим в буржуазном искусстве лишь каких-нибудь 5—10—20 лет. Однако последователи его продолжали жить и «творить» и через много лет после того, как это направление переставало быть самым модным. Так что нередко на современных выставках буржуазного изобразительного искусства выступают одновременно представители многих направлений. Нередко один и тот же художник последовательно являлся в течение своей жизни представителем то одного, то пришедшего ему на смену другого модного течения, то являлся выразителем самого наимоднейшего направления модернистского искусства.

Творчество художников каждого из этих течений имеет свои особенности, свои отличительные черты. Работы футуристов отличны от произведений кубистов, а работы сюрреалистов не похожи на творения абстракционистов.

Однако все эти течения новейшего буржуазного искусства имеют между собой гораздо больше общего, чем отличного друг от друга.

За всем этим разнообразием названий (кубизм, футуризм, дадаизм и пр.) и за частными «творческими» различиями между этими течениями скрывается, в сущности, принципиально одинаковое отношение их творцов к искусству.

Все эти течения выражают отрицание искусства как средства глубокого и правдивого познания действительности, как могучего средства идейного воспитания народа. В своих произведениях представители этих течений не отражают действительности, а выражают субъективное представление о ней, свое «я», независимое якобы от действительности. Они обезображивают и деформируют реальные предметы мира. Эта деформация, это уродливое изображение реальной действительности, эта подмена в искусстве реальности изображением субъективистских, надуманных, «изобретенных» форм, линий и пятен, не имеющих отношения к действительной картине мира, наконец, этот полный отказ от изображения действительности являются характернейшими чертами всех декадентских течений в искусстве, как бы они ни отличались друг от друга крикливыми и наукообразными названиями

Почти все многочисленные направления современного буржуазного искусства носят формалистический или крайне натуралистический характер, игнорируют значение содержания в художественном произведении и придают форме и даже изобразительным средствам (колориту, фактуре, композиции, объему, рисунку, светогени и пр.) самодовлеющее значение, в то время как во всяком подлинно художественном

произведении изобразительные средства служат задаче правдивого и глубокого выражения содержания, общественных идей.

Современное буржуазное искусство и его различные течения, таким образом, игнорируют реальную окружающую действительность, обычно отворачиваются от больших проблем общественной жизни, от противоречий мира, не стремятся и не могут ответить на жгучие вопросы народов о том, что происходит вокруг нас, что надо делать для предотвращения войн, кризисов, голода, нищеты, безработицы, угнетения, к чему нужно стремиться и с чем бороться во имя счастья народов, в то время, как всякое большое, подлинное великое искусство являлось учителем и наставником человечества. И тщетно антихудожественную сущность, поразительную пустоту содержания и бессмысленность современного буржуазного искусства его идеологи пытаются скрыть за ложно глубокомысленными определениями новых течений: кубизм, сюрреализм, абстракционизм и т. д. Здесь многозначительные слова лишь прикрывают поразительную бедность художественных дел.

Наконец, современное буржуазное искусство создается не для широких масс зрителей, не для народа и удовлетворения его духовных эстетических потребностей, а для прихоти, для забавы узкой группы изощренных «знатоков» и «любителей», принадлежащих большей частью к верхушке капиталистического общества и к кругам буржуазной интеллигенции.

Было бы ошибочным полагать, что в современном буржуазном обществе все искусство носит бездумный, формалистический характер, не связано с жизнью людей и общественной борьбой. Нет, там существует и развивается также искусство правдивое, наполненное большими идеями современности, понятное и доступное народу. Это искусство обычно связано с демократической частью общества, с прогрессивными кругами.

Однако не оно, а именно буржуазное, формалистическое искусство, поражающее своей нелепостью и бессмысленностью, является господствующим. Оно пользуется поддержкой не только отдельных монополий, но и капиталистических государств, выступая, в сущности, официальным искусством буржуазных стран.

У каждого разумного человека возникает вопрос, как могло получиться, что в эпоху гигантского развития производительных сил, науки, в эпоху освоения космоса, использования атомной энергии, раскрепощения целых континентов от вековых уз рабства, в эпоху, когда треть человечества уже живет в условиях социалистического строя, замечательное реалистическое искусство оказалось в капиталистических странах забытым и вытесненным. Забыто искусство, которое имеет многовековые традиции, которое создало величайшие ценности, представите-

лями которого являются Фидий и Пракситель, Микеланджело и Тициан, Леонардо да Винчи и Рафаэль, Рембрандт и Веласкес, Курбе и Милле, Репин и Суриков, Верещагин и Левитан!

Конечно, это изменение не является развитием, прогрессом, а представляет собой страшный упадок и регресс. И он коренится в самой природе буржуазного общества последних его десятилетий, распространяется на самые различные области культуры.

Конец XIX — начало XX века ознаменован в большинстве развитых капиталистических стран переходом буржуазного общества в высшую стадию его развития — империалистическую. Эта стадия является не только высшей, но и последней стадией, когда капитализм становится паразитическим, загнивающим и умирающим, когда все противоречия капиталистического общества обостряются.

Капиталистические монополии приобретают огромное могущество, сосредоточивают в своих руках все ведущие отрасли производства и саму государственную власть. Сказочное обогащение монополий сопровождается усилением эксплуатации и обнищанием трудящихся, ростом безработицы, лихорадочной милитаризацией и бесконечными захватническими военными авантюрами. Рост производительных сил не прекращается совершенно, но существенно задерживается. Для борьбы с революционным движением, обостряющимся в связи с ухудшением условий жизни трудящихся и усилением эксплуатации, а также ростом их сознательности, империалистическая буржуазия усиливает политическую реакцию, вводит draconовы законы, лишаящие рабочий класс и трудовое крестьянство даже тех скромных политических прав и буржуазных «свобод», которые были ими завоеваны в предшествующий период.

В Программе КПСС сказано: «Монополистический капитал все явственнее обнажает свою реакционную, антидемократическую сущность. Он не мирится даже с прежними буржуазно-демократическими свободами, хотя лицемерно и провозглашает их...». Нередко буржуазия прибегает к фашистскому и полуфашистскому политическому режиму, к жестокому преследованию всех прогрессивных деятелей, к оголтелой антикоммунистической пропаганде.

Идеологи буржуазии не гнушаются самыми крайними формами идейного обмана масс, бесстыдного лицемерия, пытаются представить мрачную и бесперспективную буржуазную действительность как мир свободы и процветания.

Широкое распространение получают культивируемые буржуазией расизм, шовинизм, крайний индивидуализм, эгоизм, аморальность и цинизм, которые способствуют воспитанию ненависти одних людей к другим, содействуют ослаблению единства трудящихся в их борьбе с

буржуазным строем, оправданию политики реакции и империалистического разбоя.

Политика идеологической реакции, проводимая всесильными капиталистическими монополиями, поощряет развитие самых крайних форм идеалистической философии, мистики, религиозных предрассудков, неверия в науку. Церковь в буржуазных странах сплошь и рядом становится идеологическим орудием империалистической буржуазии. Наука переживает глубокий кризис, получает одностороннее развитие, часто выступает даже как прямое средство империалистической реакции, служит целям обогащения монополий, оправданию захватнической политики и основ капиталистического строя.

Все средства идеологического воздействия направлены на то, чтобы отравить сознание трудящегося ядом человеконенавистничества, отвлечь его от правды жизни, от борьбы с капитализмом, деморализовать и обмануть.

Современное буржуазное искусство, как и все другие виды общественного сознания, как и вся буржуазная культура, переживает глубокий кризис, страшный упадок и служит средством духовного развращения трудящихся, пропаганды реакционных, антидемократических идей.

В области кинематографии преобладают фильмы, превозносящие бандитизм, насилия, маниакальность. Такие фильмы возвеличивают всяческие аморальные, патологические явления, ведут к росту преступности, в частности, детской.

В 1960 году в США, например, демонстрировался фильм под названием «Внезапно прошлым летом», в котором было показано, как голодные люди съедают гомосексуалиста, поклонника героини картины. В созданном в 1960 году в США фильме «Психо» рассказывается, как погибшая сумасшедшая мать воплощается в теле своего живущего, но также безумного сына, который зверски убивает героиню картины.

Долгое время в кинотеатрах США шли фильмы о зловещих похождениях маньяка-садиста, об известном гангстере Аль-Капоне, а также картины под многозначительными названиями «Общество убийц» и другие. Говоря о четырех модных фильмах 1960 года, выпущенных США, журнал «Эсквайр» отмечает их идейно-этическую значимость следующими показателями: «Соблазнены 19 женщин; убиты 300 солдат; удушены 8 тигров; сожжено 4 города, дюжина потерпевших кораблекрушение мужчин выброшена волнами на тропический остров, где их угощают всякими яствами и винами прекрасные амазонки, которые потом их насилуют».

Недавно в странах Латинской Америки демонстрировался американский фильм «Народ проклятых». Героями картины являются дети,

происшедшие от вполне земных матерей и каких-то мистических, космических отцов. Дети эти обладают страшным свойством приносить несчастье целым народам одним своим сатанинским взглядом. Родители готовятся убить своих детей, дети стремятся предвосхитить их намерение и сами хотят уничтожить родителей. Таково содержание этого психологического фильма.

В Федеративной Республике Германии идут фильмы «Лис пустыни», «Отель Адлон», «Зауэрбрух», восхваляющие гитлеризм, милитаризм, подогревающие реваншистские чувства немецких обывателей. Но кому же неизвестно, к чему привело бы воплощение в жизнь воинственных призывов реваншистов!

Критерий подлинной идейности и художественности настолько утрачен буржуазной кинематографией, что даже на всемирные кинофестивали она направляет, как свои лучшие произведения, пошлые, сексуальные и «кровавые» картины. Характерно, что на тринадцатом Международном кинофестивале в Каннах в 1960 году демонстрировался, например, бельгийский фильм «Если тебя пугает ветер», который был посвящен теме преступной кровосмесительной связи брата и сестры. На том же фестивале показывался японский фильм «Странная старость» откровенно порнографического порядка, в котором наглядно раскрывалась любовная несостоятельность некоего старца, имевшего молодую и красивую жену.

На четырнадцатом Каннском кинофестивале в 1961 году американцы демонстрировали фильм «Контакт», где показывалась группа молодых людей наркоманов, которые, систематически употребляя кокаин, дошли до полнейшего разложения и превратились в скотов. На том же фестивале 1961 года был показан мультипликационный фильм, изображающий человека, заживо замурованного в стену. Человек был замурован не один. Его судьбу разделил кот, который и пожрал человека (вероятно, по мотивам Эдгара По). Таковы фильмы, выпускаемые в бесчисленном количестве буржуазными кинокомпаниями.

Недавно в печати сообщалось о печальной роли американского телевидения в воспитании подрастающего поколения:

«Характерные особенности телевизионных передач: обман, мошеннические проделки, наконец, убийства — обычные явления; люди идут на все ради денег; полиция и судьи зачастую подкуплены. Ребенок не может не получить извращенное представление о жизни взрослых. Вот следствие: семилетний ребенок в Лос-Анжелосе начинил осколками стекла мясо, которое готовила его мать для семейного обеда. «Я хотел посмотреть, — признался он, — умрут ли родители от этого, как показывают по телевидению». Девятилетний ученик школы в Бостоне, желая отомстить учительнице, преподнес ей к рождеству отравленные



конфеты. Другой восьмилетний мальчик, поссорившись с товарищем, хотел линчевать его...

По словам экспертов, в различного рода исправительных учреждениях США содержится около 50 тысяч детей и подростков. Каждый год полиция арестовывает около миллиона юных преступников...»<sup>1</sup>.

Буржуазный театр часто вырождается в пошлый балаган, призванный пробудить в человеке самые низменные инстинкты.

Недавно автору этих строк пришлось побывать в парижском театре «Нувете» — типичном буржуазном театре наших дней. Шла пьеса Андре Руссэна «Маленькая хижина». На сцене предстали муж, жена и любовник, очутившиеся после кораблекрушения на необитаемом острове. Любовник открылся мужу и предъявил ему свои требования на «жизнь втроем». В один прекрасный момент появляется молодой охотящийся негр, которого трое европейцев принимают за местного принца. «Принц» предъявляет свои претензии на женщину и начинается «жизнь вчетвером». Вскоре, однако, оказывается, что мнимый «принц» — всего только кок с того же погибшего корабля, на котором плыли европейцы. Европейцы этим обстоятельством горько разочарованы и не находят средств для выражения своей досады. Такова нехитрая сюжетная канва спектакля, в котором пошлость сочетается с примитивом и смакованием извращенности.

Горячую поддержку некоторых эстетствующих буржуазных кругов на Западе получает сейчас «Абсурдный театр», где все предметы и явления изображаются в невероятно нелепом сочетании и вне всякой логической связи. События, происшедшие много веков назад, следуют за современными событиями и т. д. Объясняя алогическую сущность подобного театра, один писатель вложил в уста своего персонажа следующую характеристику «Абсурдного спектакля»: «Сначала был корабль. Из него потом развилась корова, а из коровы — шахматы, затем построили пирамиды, позднее появилась журналистика, а вместе с ней — железная дорога»<sup>2</sup>. И такая характеристика спектакля не шарж, не карикатура, а истинная правда. Вот до каких ужасающих границ может простираться падение современного буржуазного театра.

Не меньший упадок наблюдается и в других областях культуры. Современная буржуазная поэзия часто лишена всякого идейного смысла, познавательного значения, ритмики, строфики и рассчитана на то, чтобы «оглушить» человека, поставить его в тупик своей крикливой нелепостью и бессмысленностью. В сатирической новелле «Поэзия син-

---

<sup>1</sup> «Воспитание преступников». «Литературная газета», 1961, 1 июня.

<sup>2</sup> Д. Затонский. Чтобы зритель... не видел. «Советская культура», 1961, 27 июля.

теза» современный финский писатель Мартти Ларни зло высмеял подобную поэзию. В новелле рассказывается, как развязный молодой человек почти насильно всучил редактору одной литературной газеты свои сверхсовременные стихотворения, которые и были затем опубликованы. «Они вызвали огромный интерес. Ими были очарованы те, кто их не понимал. Всем хотелось внять голосу современной лирики. Вот этому:

Гамбургская обжигающая колбаса  
лакомкам ноготь чеснока  
красный лук  
сахарная вода  
а ля Элвис Пресли  
поджарь в масле  
добавь воды  
выжми сверху сок лимонный  
натри сыру  
и выжимай  
не гладь  
подставь чулки ветру! <sup>1</sup>

После своего шумного успеха в редакции снова появился «поэт» и сказал, что произошло недоразумение. По случайности он дал в газету не тот листок и опубликовал заметки о рецептах кушаний и стирки белья, сделанные его невестой, которая посещает школу домоводства.

В США сейчас вошел у богатых бездельников в моду новый танец — «твист», во время исполнения которого танцор как бы освобождается от всех правил приличия, принятых в общепитии, и совершает буйный пляс, напоминающий танец плодородия у первобытных племен.

Мелодичная музыка заменяется какофонией, дикими, режущими ухо диссонансами. В такой «музыке» нет музыкального образа, мелодии, гармонии, тональности, нет никакой связи с народной музыкой, а есть только хаос звуков.

Необычайно модная теперь на Западе крайне упадочная «додекафоническая» и «конкретная» музыка — это, конечно, совсем не искусство. По образному выражению Д. Д. Шостаковича, произведения, созданные апологетами этих течений, «представляют собой нарочитые, лишённые истинной красоты звукосочетания, годные лишь для театральных шумов, иллюстрирующих пожар или наводнение» <sup>2</sup>.

В литературе развивается жанр комиксов, в которых повествуется о гангстерах, наркоманах, садистах, культивируются порнография, всевозможные аморальные поступки и извращения.

---

<sup>1</sup> Мартти Ларни. Поэзия синтеза. «Неделя», 1961, 23—29 апреля.

<sup>2</sup> Д. Шостакович. Музыка и современность. «Правда», 1961, 14 мая.

Нередко буржуазная художественная литература выступает с клеветой на освободительное движение народов и апологией колониализма, с грязными расистскими идейками. Недавно в нашей печати сообщалось, например, что в Англии книжный рынок наводнен такими романами, как «Суматра» Дональда Мура, гнусно и издевательски трактующим освободительное движение на острове того же названия, как «Горячка» Дэвида Коута, дискредитирующим свободную Нигерию, как «Прах Вэджингов» Д. Робертса, шельмующим врагов колониализма.

Из всего сказанного становится ясным, что кризис, переживаемый современным буржуазным изобразительным искусством, является выражением общего кризиса буржуазной культуры эпохи империализма.

Прибегая к нарочито уродливому изображению мира, где явления и предметы настолько произвольно деформированы, что их трудно узнать, а также вообще отказываясь от показа окружающей действительности и заменяя ее абсурдным сочетанием геометрических форм, художник как бы уводит зрителя от жизни, ее жгучих противоречий, от ее задач в область отвлеченных экспериментов, в мир условных форм и красочных сочетаний. Он не воспитывает зрителя, не показывает ему путей общественного прогресса, а отвлекает на созерцание и изучение пустых и бессмысленных цветовых и пространственных построений.

Часто творец подобных произведений и не подозревает, какое объективное идейно-политическое значение имеет его творчество. Порой ему кажется, что он даже далек от общественной жизни и борьбы, от политической и партийной деятельности. Однако на самом деле этот художник, хочет он того или не хочет, осознает это или не осознает, не только участвует своими произведениями в напряженной общественной борьбе эпохи, но и выступает объективно на стороне и в интересах тех социальных сил, которые боятся жизненной правды в искусстве, которые заинтересованы в полном вытеснении реализма из искусства. И это потому, что реалистическое искусство расскажет зрителю об обреченности капитализма, о преимуществах социализма, о необходимости борьбы народа за новый общественный строй. Современная реалистическая живопись, скульптура или графика, посвященные окружающей капиталистической действительности, не могут не отразить того, что постоянно занимает огромное место в жизни трудящихся. И не может существовать, например, в США подлинно реалистическая живопись, если она не отразит такой бич этой страны, как безработица, если она не покажет бремени милитаризма, преследования негров, тяжелой эксплуатации рабочих, вымирания индейцев, жалкого, бесперспективного существования бедноты.

Но разве правдивое раскрытие средствами искусства таких язв современного капитализма будет соответствовать интересам капиталистических монополий? Разве они не используют всей своей власти, всего своего влияния против появления и развития подобного искусства? Конечно, они всеми силами стремятся и будут стремиться задушить его, поддерживая всей своей огромной административной и финансовой мощью развитие бездумного, трюкаческого, упадочного искусства, которое не способно революционизировать трудящихся и укреплять их волю в борьбе против устоев капитализма. Характерно, что богатейшие в мире европейские и американские капиталисты бросают огромные средства на поддержание современного упадочного буржуазного искусства. Они создают из произведений упадочного искусства музеи, выдают его творцам за явную пачкотню премии и награды.

В Нью-Йорке, например, четыре крупнейших художественных музея: «Музей современного искусства», «Музей непредметного искусства», «Музей американского искусства», «Музей искусства «Метрополитен», направляемые и финансируемые крупнейшими богачами (Рокфеллером, Гуггенхаймом, Уитни, Морганом), оказывают всемерную поддержку абстракционизму, покупают и рекламируют абстракционистские произведения.

За политикой этих музеев скрывается сила миллиардов долларов. Трудно художнику в условиях капиталистической Америки противостоять линии этих художественных музеев.

Империалистическая буржуазия поддерживает не только современное бессмысленно-формалистическое искусство, но и искусство тенденциозно развлекательное, проникнутое откровенным человеконенавистничеством, проповедующее атомную войну и империалистические захваты, растлевающее сознание трудящихся ядом национализма, аморальности, разврата. И такое искусство — родной брат искусства, которое представляет собой конгломерат нелепых и отвлеченных красочных сочетаний и линий. Оно также объективно является средством деморализации трудящихся, уводящим их прочь от задач борьбы за мир, демократию и социализм. Совершенно аналогичную общественную роль играет и такая разновидность современного буржуазного искусства, которая ставит своей задачей изображать кошмары душевнобольного человека, бредовые видения параноика и шизофреника, фантастические сновидения.

Конечно, было бы вульгаризацией полагать, что на Западе вся культура и все искусство совершенно выродились. Там много значительного и истинно прекрасного в искусстве, особенно в искусстве, связанном с демократической частью общества. Даже в рамках буржуазной культуры есть немало истинно талантливое, реалистического в

литературе, театре, музыке, живописи. Однако привилегированное, господствующее положение занимает в буржуазном обществе упадочное, кризисное, а не реалистическое искусство. И общая тенденция развития направлена к вырождению художественной культуры и всех видов искусства, к возрастанию и все большему засилью упадочных, антиреалистических явлений в буржуазном искусстве за счет вытеснения идейного, реалистического творчества.

## **КРАТКИЙ ЭКСКУРС В ПРЕДЫСТОРИЮ УПАДКА**

В Западной Европе и Америке современное упадочное буржуазное искусство возникло и пришло на смену реалистическому искусству не сразу. Процесс упадка и вырождения буржуазного искусства — это длительный процесс, продолжающийся около 80—90 лет. Еще в 1870-х годах появились первые признаки кризиса буржуазного искусства. В эти годы рождается и получает значительное распространение во Франции, а затем и в других странах направление изобразительного искусства, названное «импрессионизмом».

Свое название это течение получило от французского слова «импрессион» (*impression*), то есть впечатление.

Дело в том, что художники-реалисты всегда стремятся к глубоко-му и правдивому отражению явлений окружающего мира. Художники-импрессионисты, в противоположность этому, поставили перед собой задачу не правдивого отражения действительности, а передачи в произведениях искусства своих мимолетных субъективных впечатлений от нее.

Поскольку такие впечатления давали правдивое представление об изображаемом мире, основывались на изучении природы, на большой наблюдательности авторов и их талантливости, постольку получались замечательные творения искусства. Вначале импрессионисты не отходили полностью от жизненной правды и изображения действительности. Художники К. Моне (1840—1926), К. Писсарро (1830—1903), А. Сислей (1839—1899), отчасти О. Ренуар (1841—1919), Э. Дега (1834—1917) — выдающиеся представители импрессионизма — сумели с большой правдой передать в своих необычайно свежих и трепетных произведениях уголки природы, жанровые сценки, фигуры людей, окруженных воздухом, освещенных солнцем. Высокого мастерства достигли импрессионисты в передаче атмосферы и света, в фиксировании быстро сменяющихся



ся состояний природы, создавая не только этюды, но и картины непосредственно на воздухе, под открытым небом.

Импрессионисты во многом отошли от канонов, установившихся в салонно-академическом искусстве. Они вытеснили из живописи темные, условные тона, пользуясь светлыми, чистыми, не смешанными на палитре красками, стремясь разложить сложные тона на основные цвета. Они накладывали краски на полотно мелкими, дробными мазками, придающими картине несколько эскизный, незавершенный характер. На расстоянии эти мазки, воспринимаемые глазом зрителя слитно, создают иллюзию реального мира, света, воздуха, изображают предметы свежо и жизненно.

Импрессионисты отрицали в живописи так называемый «локальный» цвет, то есть цвет предмета, который в зависимости от освещения не приобретает различных оттенков, а лишь изменяет свою светосилу. Импрессионисты верно подметили, что каждый предмет отражает в большей или меньшей степени цвет освещенных соседних предметов, в том числе цвет неба, меняет свои оттенки в зависимости от освещения и окружающей среды. Они научились передавать этот эффект изменения цвета предмета с помощью так называемых цветовых рефлексов, то есть оттенков цвета того или иного предмета, когда на этот предмет падает свет, отраженный соседними предметами или небом. Они прибегали к изображению затемненных, теневых мест с помощью прозрачных цветных теней.

Скульпторы пользовались приемом короткого мазка, текучей формы, незавершенной живописной поверхности, призванных передать не предмет, а беглое зрительное впечатление от него.

В искусстве импрессионистов приобретает большое значение «случайная», фрагментарная композиция, «остро» передающая как бы мгновенное зрительное ощущение от явления действительности.

Устранение условного колорита, умение передавать правдиво световоздушную среду, свободная манера письма, свежесть и трепетность изображений составляли сильную сторону живописи импрессионистов, хотя многие из этих достижений были открыты и применены задолго до импрессионистов выдающимися художниками-реалистами.

Но уже сама их творческая установка таила в себе роковую ошибку и открывала дорогу безыдейности, субъективистскому произволу в искусстве, служила дорогой к возникновению последующих крайних формалистических течений. В самом деле, если художник стремится не к правдивой передаче мира, а к раскрытию сущности явлений, смысла больших событий жизни, а к передаче только своих мимолетных, беглых, субъективных, чисто оптических впечатлений от нее, а сами эти впечатления могут быть весьма далекими от жизни, то в картине и ста-

туе допустимо изобразить и ложное представление о реально существующих вещах. Если художнику покажется при беглом взгляде, например, зеленая трава — розовой, а черная корова — зеленой, то, с точки зрения импрессионизма, он волен это показать на полотне, хотя на самом деле это не так, и все другие люди видят явления действительности совсем по-иному.

И поскольку критерием оценки художественных произведений перестает быть степень глубины и правды отражения в них реального мира, постольку художники все дальше и дальше отходят от реализма, стремятся представить на суд зрителя все более «оригинальные», изощренные и нелепые впечатления от действительности. Так импрессионизм явился началом отхода буржуазного искусства от реализма, первым проявлением кризиса, приведшего к засилию формалистических течений.

Но не только в этом заключалось «грехопадение» импрессионизма. В великом реалистическом искусстве главным действующим лицом произведений был человек. В творчестве импрессионистов человек все меньше и меньше выступает центральной темой произведений. Основное внимание импрессионисты уделяют передаче цветовых впечатлений от мира, передаче света, воздуха, атмосферы, а человек часто служит им только поводом для решения пленерных задач, то есть задач передачи свето-воздушной среды. И это смещение центра внимания художников от общественного человека к проблемам передачи пленера являлось признаком начавшегося упадка искусства, вело за собой ослабление общественной его роли. Художники-импрессионисты в общем прошли мимо коренных общественных событий современности. Большие социальные грозы не наполнили их полотно гневом и кличем к борьбе. Аполитичность, бездейственность, уход в искусстве от коренных вопросов жизни миллионов тружеников необычайно характерны для импрессионизма. Господствующими темами в картинах импрессионистов и их продолжателей чем дальше, тем больше становятся малозначительные бытовые сценки, виды природы, обнаженное женское тело, натюрморт.

Импрессионисты, в общем, за некоторыми исключениями, не достигли в своем творчестве и проникновенного раскрытия человеческой психологии.

В тех случаях, когда они работали над портретом, они, обычно, прежде всего стремились передать впечатление от цветового построения лица и головы человека, его костюма, аксессуаров. Человек интересовал их больше всего со стороны живописных, красочных пятен. Они блестяще умели передать цвет кожи, волос, румянец щеки, искристость взора, изысканность красочных отношений модели. Портрет поражал своей свежестью, трепетностью, жизненностью. Он радовал зрителя.

доставлял ему большое эстетическое удовольствие. Но обычно он не раскрывал глубоко характера человека, его духовного мира, его переживаний, что было так характерно для портретов великих реалистов -- Веласкеса, Рембрандта, Гальса, Гойи, Репина и других.

Подлинно великое искусство портретной живописи всегда сочетает в себе мастерство передачи сходства с мастерством глубокого раскрытия духовной сущности человека. Импрессионисты же, придавая значение жизненности изображения, оставались безразличными ко второй стороне, что обедняло их искусство, ограничивало его чисто внешним представлением о человеке.

Было бы ошибочным полагать, что здесь имеет место игнорирование таких портретов, например, как портреты, исполненные Ренуаром. Многие из портретных работ Ренуара принадлежат к выдающимся произведениям искусства, всегда будут вызывать восторг любителей искусства и широких зрителей. Они всегда будут занимать почетное место в музеях мира. Но творческие тенденции этого художника, интересовавшегося оптически-красочной стороной модели и остававшегося сравнительно равнодушным к передаче ее внутреннего мира, вели к некоторому ограничению и обеднению искусства портрета. И если у Ренуара, как наиболее талантливого представителя портретной живописи импрессионистов, это обеднение не всегда заметно, заслонено виртуозным мастерством передачи внешне красочной стороны жизни, то у других импрессионистов и их многочисленных продолжателей эта тенденция привела к страшному оскудению портретного искусства, превращению портрета в бесформенное месиво красок, где нет не только раскрытия внутренней сущности человека, но и элементарного сходства с моделью, где все сведено к передаче мгновенного впечатления художника от общего, приблизительного цветового строя этой модели.

Глубокое раскрытие мира, свойственное реалистическому искусству, подменено у импрессионистов передачей беглых зрительных впечатлений от действительности, скольжением по поверхности явлений.

Все больше и больше импрессионисты отходили от сложной тематической картины с большим идейным содержанием и заменяли ее безыдейным, бессодержательным этюдом, в котором зафиксированы скоротечные, часто узкосубъективные цветовые впечатления авторов. Эта подмена картины незавершенным этюдом, это идейное обеднение искусства были также выражением начавшегося упадка буржуазного искусства. Познавательная и воспитательная роль этого искусства начала снижаться. Образы импрессионистических произведений становились все более рафинированными, туманными и неопределенными, они лишались материальной достоверности и характерности, отличались

произвольным, неестественным колоритом, утрачивали пластическую четкость.

Картины импрессионистов становились все более не отражением мира, а его субъективистским истолкованием.

Глубокой критике подверг идейно-философские принципы импрессионизма Г. В. Плеханов, который писал:

«Импрессионисты обнаружили полное равнодушие к идейному содержанию своих произведений. Один из них сказал, весьма удачно выражая убеждение, свойственное им всем: свет есть главное действующее лицо в картине. Но ощущение света есть именно только ощущение. т. е. пока еще не чувство, пока еще не мысль. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и к мыслям. Он может написать хороший пейзаж. И в самом деле, импрессионисты написали много превосходнейших пейзажей. Но пейзаж — это еще не вся живопись. Вспомним «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи и спросим себя: свет ли был главным действующим лицом в этой знаменитой фреске? Известно, что ее предметом является тот полный потрясающего драматизма момент из истории отношений Иисуса к своим ученикам, когда он говорит им: «Один из вас предаст меня». Задача Леонардо да Винчи заключалась в том, чтобы изобразить как состояние души самого Иисуса, глубоко опечаленного своим страшным открытием, так и его учеников, не могущих поверить тому, что в их небольшую семью закралось предательство. Если бы художник считал, что главное действующее лицо в картине свет, то он и не подумал бы изображать эту драму. И если бы он тем не менее написал свою фреску, то главный художественный интерес ее приурочивался бы не к тому, что происходит в душе Иисуса и его учеников, а к тому, что происходит на стенах комнаты, в которой они собрались, на столе, перед которым они сидят, и на их собственной коже, т. е. к разнообразным световым эффектам. Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен: одно, скажем, на стене комнаты, другое — на скатерти, третье — на крючковатом носу Иуды, четвертое — на щеке Иисуса и т. д. и т. д. Но благодаря этому впечатление, производимое фреской, стало бы несравненно бледнее, т. е. чрезвычайно уменьшился бы удельный вес произведения Леонардо да Винчи»<sup>1</sup>.

Типическим примером импрессионистической картины может служить городской пейзаж К. Моне «Бульвар Капуцинок в Париже». Художник, изображая одну из оживленных парижских улиц, не интересуется социальной стороной, кричащими противоречиями жизни. Вне его внимания остались сцены человеческой борьбы за существование,

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и литература (сборник). М., 1948, стр. 260—261.

сцены любви, ненависти, ревности, заботы, самопожертвования, низости и благородства, которые на каждом шагу раскрывает зрителю жизнь большого капиталистического города. Главный интерес художника направлен на передачу цветовых впечатлений от улицы с ее пешеходами, движущимися каретами, тротуарами, золотом листвы и яркими красками реклам. Предметы, окруженные воздухом, освещенные солнцем, утратили здесь свои четкие формы, определенность цвета, материальную конкретность. Картина, написанная в несколько эскизной манере, представляет собой совокупность красочных пятен, рефлексов, мираж неясных, вибрирующих очертаний.

Полотно К. Моне имеет значительные колористические достоинства, оно наполнено воздухом, светом, движением, но оно не раскрывает глубоко жизни города. Оно скользит по внешней стороне явлений, передавая лишь мгновенное, цветовое впечатление художника от парижского бульвара в определенное время дня, в условиях определенного освещения. Рождение картины не связано с важными обобщениями, рассуждениями художника о сложнейших вопросах жизни, о судьбах людей.

Надо сказать, что импрессионизм оказал свое влияние не только на живопись и скульптуру, но и на литературу и музыку.

За импрессионистами со второй половины 1880-х годов появились «новые импрессионисты», или «неоимпрессионисты», которые углубили ошибки своих предшественников.

Видными представителями нового течения явились во Франции Ж. Сёра (1859—1891), П. Синьяк (1863—1935) и другие. Они еще менее проявляли интерес к идейно-сюжетной стороне искусства, к действительности, сосредоточивая все свое внимание на решении узких и чисто формальных задач.

Предметы и явления реального мира изображались ими посредством цветных точек, пятен одинакового размера, а вся картина представляла собой своеобразную цветовую мозаику. Делалось это якобы на основе познания законов света. Сёра, Синьяк считали, что смешанные на палитре краски, наложенные на холст, не оставляют в глазах такой силы впечатления, как чистые тона, положенные в определенном порядке и взаимодействующие друг с другом. Такая «точечная» манера письма получила название «пуантилизма» от французского слова *point* — точка.

Неоимпрессионисты стремились таким путем передать свето-воздушную среду со всей ее трепетностью, со всей вибрацией.

История искусств опровергает рассуждения пуантилистов. В самом деле, сила воздействия красок великих художников-реалистов прошлого, таких, например, как Тициан или Рафаэль, Веласкес или



Рубенс, прибегавших к смешению красок на палитре, во много раз сильнее, чем на любых пуантиллистических полотнах, где художники пользовались только чистыми цветами.

В картинах пуантилистов произвол в передаче красок, форм и материальности реального мира еще более возрастает по сравнению с тем, что было у импрессионистов. Предметы лишены вещественности, четкой моделировки формы, они как бы окружены каким-то условным, зыбким сиренево-розовым туманом. Декоративная красочность начинает всецело доминировать в пуантиллистической картине в ущерб правдивости передачи вещественности мира.

Пуантилизм вводил в искусство своеобразную схему, которая в конце концов омертвляла картину, лишала ее той жизненной трепетности, которая отличала еще лучшие ранние работы импрессионистов.

Примером пуантиллистической картины может служить работа П. Синьяка «Папский замок». Она не лишена точности передачи световоздушной среды, красочной гармонии. Но строения замка, мост, деревья — все это, написанное посредством отдельных мазков чистых красок, носит какой-то призрачный характер, является каким-то миражем. Предметы лишены материальной характеристики, имеют условный, неестественный цвет (например, светло-зеленый мост, синие деревья, розовая вода). Картина носит декоративный характер, подчинена условной схеме, далека от правды жизни. Дробные мазки нарочито члечат предметы на маленькие кусочки, что мешает целостности восприятия пейзажа. Так, стремясь к естественности и непосредственности передачи впечатления, художник впадает в условную манерность и изощренную искусственность.

Вслед за неоимпрессионизмом появляются новые направления в искусстве, которые принято объединять одним общим названием «постимпрессионизм» (латинское *post* — после).

Постимпрессионистические течения развились в период с конца XIX века примерно до 1910—1914 годов. Постимпрессионизм не представлял собой единого течения и объединял художников довольно различных творческих устремлений, вначале испытавших увлечение импрессионизмом.

Основу их произведений составлял художественный образ. Они еще не отошли полностью от жизненной правды, от изображения окружающего мира, сохранили черты реализма и предметность искусства. Порой их картины были выразительны, обладали значительными колористическими достоинствами. И все же это было уже отходом от великих реалистических традиций искусства, проявлением декадантства. Одни из них больше, другие меньше были подвержены формализму, но все они шли в направлении произвольной деформации предметов, нарочи-

той декоративности, экспрессии, примитивизма, игнорируя величайшие завоевания реалистического искусства прошлого: высокую идейность, законы линейной и воздушной перспективы, пропорции, анатомию, масштабность и т. д.

Видными представителями постимпрессионизма были совершенно не схожие в своем творчестве голландец Ван-Гог (1853—1890) и французский живописец Гоген (1848—1903).

Ван-Гог был выдающимся художником. Многие его произведения полны правды жизни, тонкого чувства, мастерства передачи мрачных сторон и красоты окружающего мира. Он не только изображал окружающую действительность, но и был вначале не чужд некоторым социальным мотивам. В частности, он изобразил тяжелые условия существования трудящихся, выражая осуждение господствующим общественным порядкам. И все же его творчество в целом было во многом отступлением от реализма, внесением в картину субъективистского произвола, нарочитой деформации и колористических условностей. Его искусство выражало внутреннюю болезненную надломленность автора, несло в себе печать трагической безысходности и пессимизма. Этому способствовали и условия жизни художника, испытывавшего лишения, сломленного душевной болезнью, приведшей его в конце концов к самоубийству. Вместе с тем в творчестве Ван-Гога нередко встречается восхищение красотой природы. Намеренная деформация предметов, нарочитая неточность рисунка, резкие колористические сочетания, часто совсем далекие от натуры, и сама изощренная манера письма с помощью каких-то болезненно-нервных червякообразных мазков делали его искусство камерно-изысканным, малодоступным широким массам зрителей.

Вся душевная надломленность Ван-Гога раскрыта в его «Автопортрете» 1887 года. Полные драматизма болезненные глаза, заострившиеся черты лица выражают огромные внутренние мучения человека. Нарочито неправильное анатомическое построение головы, перекошенность лица, экспрессия рисунка усиливают впечатление болезненности, внутренней напряженности, беспокойства, безысходного пессимизма человека. При психологической выразительности портрет не лишен условной декоративности, чему способствует плоскостной характер трактовки головы, которая как бы сливается прямо с фоном. Декоративности служит и резкое сопоставление подчеркнуто яркой рыжей бороды, алых губ, лилового носа с голубоватыми красками костюма и зеленовато-фиолетовым фоном. Краски в этом портрете условны, повышено яркие. Портрет написан с помощью коротких, прерывистых динамичных мазков краски, сообщающих портрету еще большее чувство драматизма, экспрессивности.

Нарочитая заостренность рисунка, повышенная яркость красок, деформация лица, условность колорита, плоскостность трактовки головы, то есть намеренное искажение действительности, подмена жизненной правды субъективизмом, — все это говорит об отходе художника в этом портрете от некоторых ценных традиций мирового реалистического искусства, но в то же время свидетельствует еще о известной связи художника с натурой, о мастерстве психологической характеристики и большом декоративном даре автора. В этом искусстве еще были сильны черты реализма, но оно открывало широкий простор субъективистским устремлениям и являлось шагом к упадку буржуазного искусства. Повышенная экспрессивность работ Ван-Гога, его стремление свободно, произвольно использовать цвет и рисунок, «чтобы ярче выразить свою личность» в ущерб передаче видимого мира, сделали его одним из родоначальников экспрессионизма. Однако у представителей этого течения деформация предметов, субъективизм, искажение видимого мира достигают, по сравнению с Ван-Гогом, крайних пределов.

Гоген, утопично искавший прибежища и успокоения от язв и лицемерия капитализма на островах Таити и Доминика, среди «чистых», патриархальных нравов наивного туземного населения, изображал, как и Ван-Гог, явления окружающей жизни. Но и он также отходил во многом от жизненной правды, внося в свои произведения субъективизм. Стремясь всячески подчеркнуть нарядность экзотического мира, его цветовую гармонию, он намеренно преувеличивал яркость красок натуры, прибегал к деформации, плоскостности, статичности изображения, впадал в декоративизм. Жизнь таитян предстала на его полотнах, вопреки истине, как сказочно счастливая и безмятежная. Он выдавал свою мечту за реальность.

Характерна его картина «Женщина, держащая плод», где с большой силой выражен декоративизм Гогена. В этом произведении художник воспроизводит не реальную конкретную сцену, а воображаемую, пленяющую его своей красочностью. Черпая из действительности лишь ее отдельные элементы, стремясь показать красоту экзотического мира, он прибегает к нарочитой примитивизации, к плоскостности изображения. Ритмичным контуром он рисует стройную и грациозную фигуру юной женщины, трактованную почти плоскостно. Подчеркивая статичность фигуры, застылость поз двух других женщин и спокойствие природы, отвлекаясь от передачи духовной жизни человека, Гоген создает впечатление некоей идеальной безмятежности жизни. Красивое сочетание интенсивных красок — красной юбки, смуглого тела, зеленого плода, желтых узоров костюма создает удивительную цветовую гармонию, передающую настроение спокойного праздника, торжественного гимна восхитительной природе. Окружающий пейзаж, отличающийся плоскост-



В. Ван-Гог. Автопортрет 1837.

ностью, орнаментальностью и красочностью, носит условно декоративный характер. Он усиливает общее праздничное звучание полотна. В этой картине художник еще во многом верен натуре, он обращается к ней, выявляет и подчеркивает ее красоту. Но вместе с тем он произвольно примитивизирует уже эту натуру, передает ее плоскостно, нарочито статично, деформированно, с помощью условного цвета и стилизованного рисунка.

Многие картины Гогена — это замечательные по своей декоративности произведения. Однако его художественные средства, его приемы, рассчитанные прежде всего на повышенный декоративный эффект, были уже недостаточны для создания сложных социально-психологических полотен. Таких полотен у него и нет. Что же касается последователей Гогена, то они, увлекаясь декоративизмом, все дальше уходили от правды жизни, прибегали к еще большей плоскостности изображения, деформации предметов, повышенной яркости условного цвета.

Творческие принципы Гогена были продолжены французским художником А. Матиссом (1869—1954), который прибегал к еще более ярким краскам, контрастным чистым цветовым сочетаниям, плоскостной трактовке изображения, намеренно примитивному, «детскому» рисунку. В его работах интерес к декоративности настолько доминирует, что черты реализма, задача правдивого изображения мира отступают на третий план. Художник пишет яркие ткани, рыбок, цветы, домашнюю обстановку, а социальная тема, тема духовной жизни человека почти совсем исчезла из его творчества. Предметы мир в его картинах служит лишь сюжетной мотивировкой для изображения произвольных красочных сочетаний

Живопись Матисса имеет преимущественно гурманский, гедонистический характер, доставляя чувственное удовольствие глазу и не затрагивая больших общественных проблем. Сколь невысоко ценил Матисс общественную роль искусства, говорят его собственные слова:

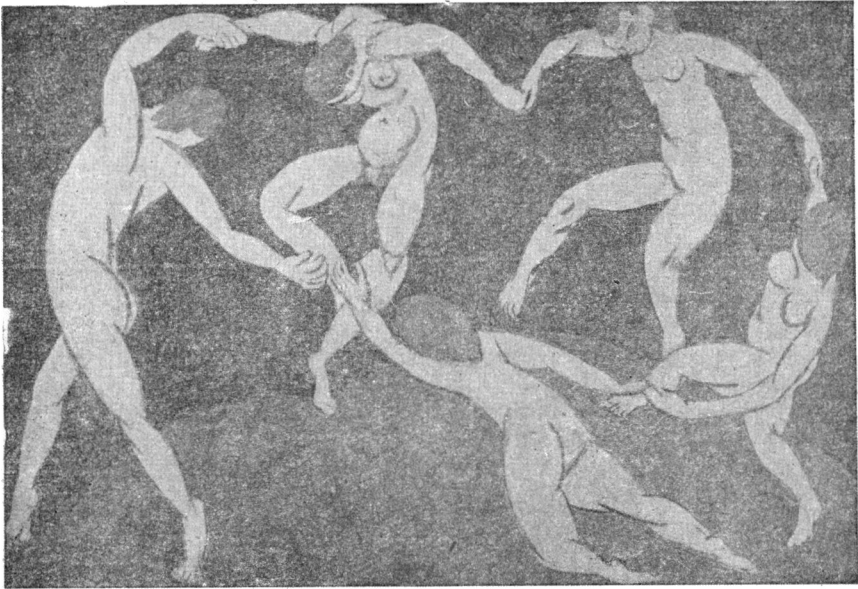
«То, о чем я мечтаю, — это искусство равновесия, чистоты, спокойствия, без сюжетов, тревожащих и озабочивающих, которое было бы для каждого умственного работника, для делового человека, для писателя-утоляющим и успокаивающим психику средством, чем-то подобным хорошему креслу, в котором он отдыхает от своей физической усталости»<sup>1</sup>.

Таким образом, речь идет о бессюжетном, безыдейном искусстве, которое является успокаивающим средством, забавой, удовольствием,

---

<sup>1</sup> «Музей нового западного искусства». Текст Б. Н. Терновца. Огиз-Изогиз. Табл. XXIV.





А. Матисс. Танец. 1910

наслаждением. И это является принижением искусства, ограничением его великой роли, сведением его общественной функции до функции удобной мебели, мягких туфель и теплого халата.

А. Матисс, а также ряд других французских художников послеимпрессионистического периода — А. Марке (1875—1947), Дерен (1880—1954), М. Вламинк (1876—1958), Ж. Брак (р. 1882) и др. получили в 1905 году название «диких», или «фовистов» (от французского слова *fauves* — дикие). Это название было дано им за их необычное творчество, поражавшее нарушением установившихся законов и традиций живописи, отличавшееся большой примитивизацией изображения, нарочитой остротой композиционных решений, цветовой экспрессией, упрощенным декоративизмом. Многие «фовисты» задались целью изгнать мысль, идею, разум из изобразительного искусства, и это затем было подхвачено и усугублено более новыми и модными декадентскими течениями. Фовисты не имели единой эстетической программы и организации, но их объединяло одинаково резкое отрицание художественных традиций, упрощенность трактовки форм и декоративизм, увлеченность формальными исканиями. Правдивое изображение жизни,

большие проблемы жизни — все это было принесено «дикими» в жертву поискам декоративности, упрощенности и внешней броскости изображения.

Среди многочисленных и разнообразных художников послеимпрессионистического периода, творчество которых также являлось декадентским, следует указать на француза А. Руссо (1844—1910), прибегавшего к детально-конкретным, детски-наивным, упрощенно-вывесочным изображениям, поражающим своей статичностью, примитивной непосредственностью, нарушением законов перспективы, анатомии, пропорций. Эта примитивная живопись пользовалась в буржуазных кругах огромным успехом, уводя зрителя в мир идиллии, безмятежных представлений и грез.

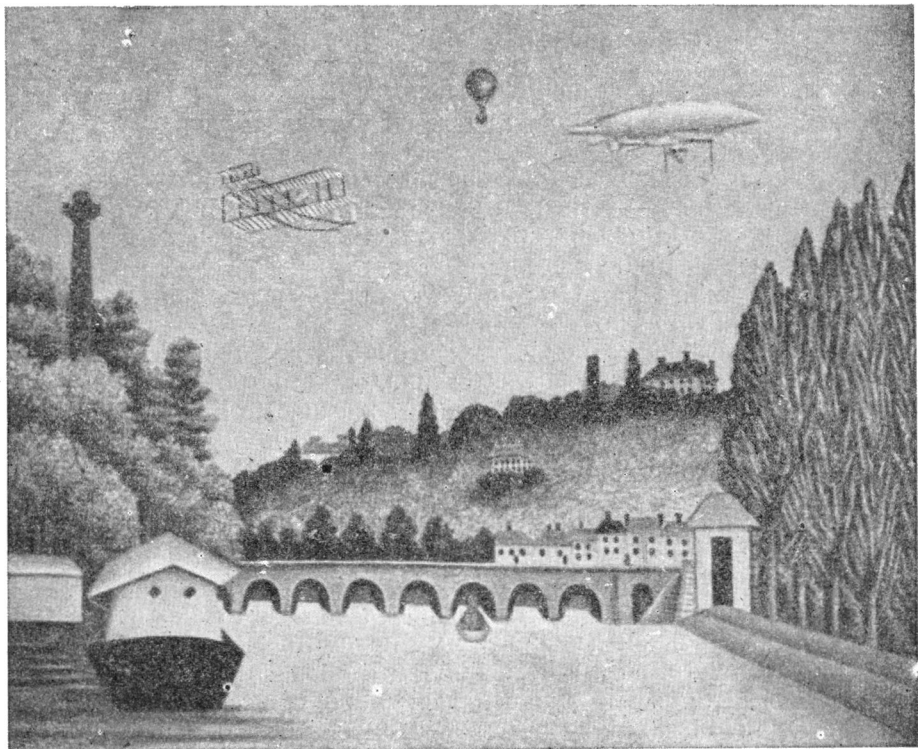
Если импрессионисты достигли огромных успехов в передаче световоздушной среды, если в их картинах предметы как бы таяли и растворялись в воздухе, то в картинах Руссо воздуха как бы нет совсем, а предметы отличаются металлической четкостью и жесткостью форм. Проблема света его не интересует совершенно.

Достигая известной выразительности образа, Руссо, однако, отбрасывал величайшие художественные традиции и не выходил за пределы примитивизма к полноценной, правдивой, глубокой живописи.

Особенно большое влияние среди постимпрессионистических течений имело направление, родоначальником которого стал известный французский художник П. Сезанн (1839—1906). Свою творческую деятельность он также начал с увлечения импрессионизмом. Но затем, в противовес импрессионизму, представители которого отказались от передачи вещественности, материальности мира, а явления окружающей действительности запечатлевали в неустойчивых, зыбких, призрачных образах, Сезанн выдвинул принцип «вещественности» живописи. Он стремился раскрыть с помощью цвета материальную сущность предметов, их весомость, объемность, структуру. Живопись Сезанна плотна, композиция картин устойчива. Художник передает объемы предметов с помощью контраста цветов, независимо от перемены освещения.

Сначала может показаться, что новое течение в искусстве, явившееся своеобразной реакцией на импрессионизм, основывалось на более правильных принципах, чем искусство импрессионистов и неоимпрессионистов. Но это первое впечатление является ошибочным. Стремясь выявить построение предмета, его вещественно-материальную сущность, Сезанн пытается разложить его на простейшие геометрические фигуры, из которых он якобы состоит.

«Натуру нужно изображать, — говорил Сезанн, — посредством цилиндра, шара, конуса, помещая все в перспективе так, чтобы каж-



А. Руссо. Вид моста Севр. 1908

дая сторона всякого предмета, всякого плана, тяготеет к центральной точке»<sup>1</sup>.

Однако всякому очевидно, что далеко не все в природе напоминает простейшие геометрические фигуры. Мир бесконечно многообразен. Следовательно прямым упрощением являются намерения Сезанна изображать все в природе посредством простейших геометрических фигур. Произвольное «геометризирование» вещей влекло за собой деформированное их изображение, цветовое и пространственное упрощение и схематизирование образов. Импрессионистический субъективизм был заменен здесь несколько не меньшим субъективистским произволом.

<sup>1</sup> Джон Ревалд. История импрессионизма. М., 1959, стр. 375.

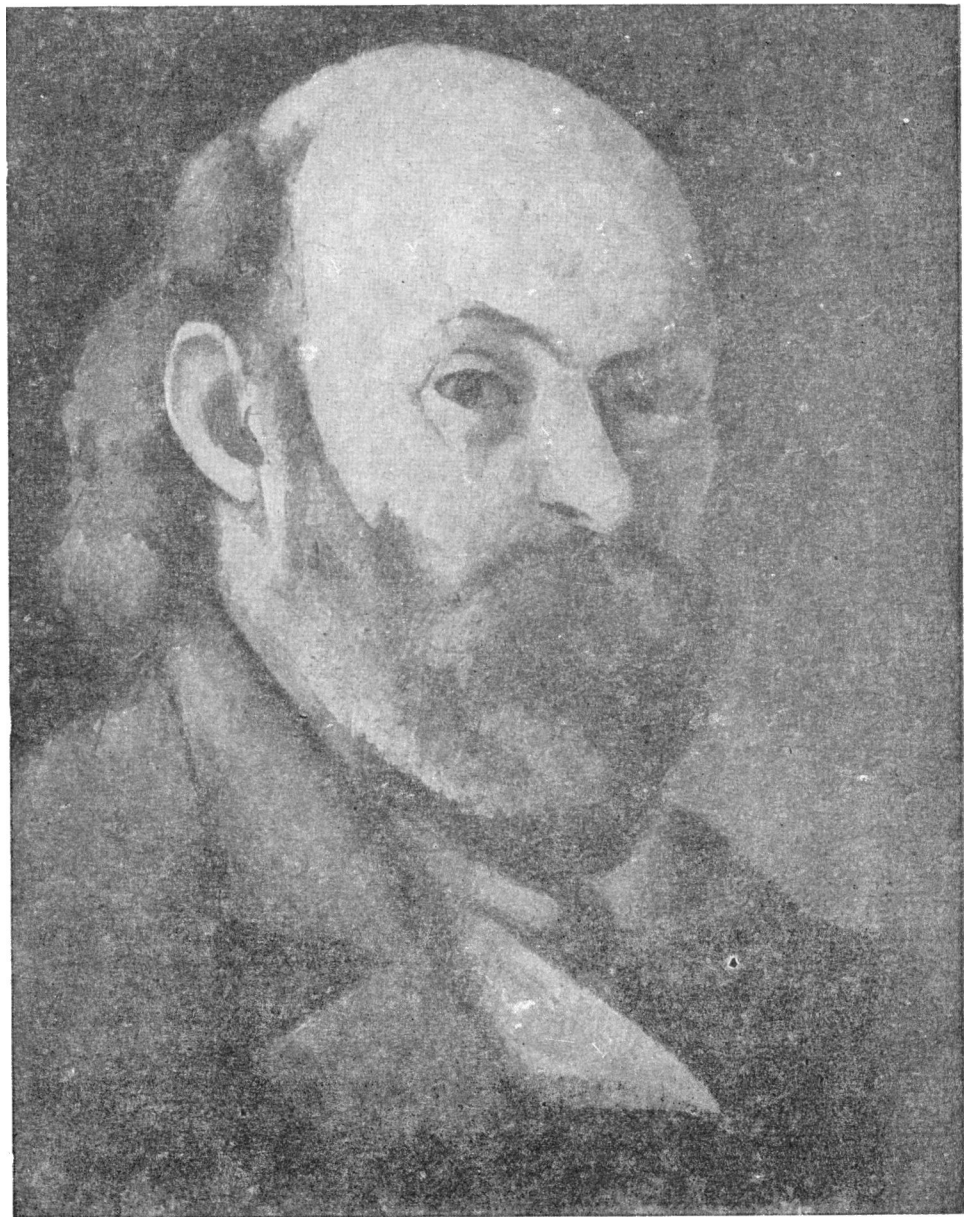
Эксперименты Сезанна в передаче вещественности мира носили узкий, самодовлеющий характер, не служили целям выражения значительных идей, человеческих переживаний, воспитания человечества, борьбы за лучшее социальное будущее. Его искусство было чуждо большим проблемам общественной жизни, высокой идейности и гуманизму.

При жизни Сезанн в силу оригинальности и необычности своего искусства был малоизвестным и непризнанным художником. Однако после смерти он был признан буржуазным искусствознанием «великим» и «гениальным». Те практические и теоретические шаги в сторону формализма, которые сделал Сезанн, послужили основой для последующих многочисленных упадочных течений.

Было бы неверным полностью отрицать все творчество Сезанна. У него есть значительные произведения, в которых сильны реалистические черты, воплощено немало правды жизни. Но в целом творчество Сезанна является основой для самых крайних формалистических извращений в искусстве, в частности для кубизма. И объективное идейно-эстетическое достоинство произведений Сезанна находится в обратной пропорциональной зависимости от последовательности воплощения в них ложных принципов сезаннизма и в прямой зависимости от правдивости передачи реального мира.

Ограниченность сезаннизма заключалась не только в произвольном геометризировании изображаемых предметов, введении условного сине-зеленого цвета, но и в сужении тем и образов искусства. Сезанн и его последователи все меньше и меньше обращались к теме человека, и все больше места в их творчестве отводилось пейзажу и особенно натюрморту. Но даже там, где художникам этого направления приходилось изображать человека, их трактовка человеческого образа все больше носила мертвенный, схематический, «натюрмортный» подход, то есть живой человек изображался так же, как и натюрморт. Эта схематизация, застылость образа, ведущая к его омертвлению, наглядно проявляется в такой, например, картине Сезанна, как «Пьеро и Арлекин».

В этом произведении художник изображает идущих юношей, наряженных по случаю карнавала в костюмы Арлекина и Пьеро. С большой убедительностью передана цветом материальность костюмов, человеческих фигур. Устойчивость, застылость композиции подчеркивается треугольностью построения фигур, массивной тяжестью портверы. При этом Сезанн подчиняет формы предметов простейшим геометрическим телам (например, конусообразная шляпа Пьеро, «треугольность» его фигуры), прибегает к деформации руки в фигуре Пьеро и ноги в фигуре Арлекина.



П. Сезанн. Автопортрет. 1880

Картина обладает значительными эстетическими достоинствами, передавая вещественность предметов и отличаясь колористическим мастерством (сочетание красного с темным узором костюма Арлекина, белого костюма Пьеро, синеватой стены и зеленоватого занавеса). Но художник равнодушен к чувствам и мыслям персонажей. Их лица как бы застыли, неподвижны, взор остекленел. Нельзя прочесть ни радости, ни горя, ни волнения на этих лицах. Они трактованы здесь как вещи, как предметы неживой природы, как натюрморт. Таким образом, выявляя цветом вещественность предметного мира и замыкаясь в решении этой узкой формальной задачи, художник схематизирует явления действительности и омертвляет их.

Трудно перечислить всех, даже наиболее крупных представителей декадентского искусства. Каждый из них находил свои пути в искусстве, ставил акцент на какой-то одной определенной стороне искусства, возводил в абсолют какие-то свои приемы и принципы изображения, пренебрегая всеми другими и уходя от реализма в мир бесплодных формальных исканий. Между тем подлинно великое искусство, опираясь на многовековые художественные традиции, всегда пользуется богатейшим арсеналом художественных средств и приемов, подчиненных задаче наиболее глубокого и правдивого изображения мира.

Среди множества декадентских течений в образительном искусстве конца XIX — начала XX века заметное место занял символизм. Его видными представителями были в Швейцарии — А. Бёклин (1827—1901), в Германии — Ф. Штук (1863—1928), во Франции — П. Пювис де Шаванн (1824—1898). В России символистами являлись В. Э. Борисов-Мусатов (1870—1905), Н. Н. Сапунов (1880—1912) и другие.

Произведения символистов основаны на мистике, на стремлении через условные знаки (символы) рассказать о потустороннем, неведомом, идеальном мире, мире, который и есть якобы настоящий мир, в противоположность окружающему, являющемуся мнимым. Символисты часто брали мифологические, религиозные темы, прибегая к таинственной недосказанности, многозначительной заумности. Их образы вычурны, призрачны, зыбки. Символизм — реакционное направление в искусстве, уводящее от действительности, подменяющее задачу познания жизни средствами художественно-образного мышления пропагандой религиозно-мистических взглядов.

Нет ни возможности, ни надобности в перечислении всех тех направлений и направлений буржуазного искусства, которые существовали в конце XIX — в начале XX века и явились непосредственными предшественниками упадка современной буржуазной художественной культуры. Но уже приведенные выше краткие сведения о художниках-

неоимпрессионистах, постимпрессионистах, символистах ясно показывают их значение в подготовке этого упадка, в прогрессирующем нарастании кризиса буржуазного искусства. Суть кризиса заключалась в том, что художники то в большей, то в меньшей степени отходили от больших животрепещущих тем современности, ослабляли свою связь с народной жизнью, с освободительной борьбой народа, с окружающей действительностью. Замыкаясь в самодовлеющих поисках новых изобразительных средств, вступая на путь формалистического экспериментирования, они отказывались от правдивого и глубокого изображения мира.

В их искусстве ослабевали черты объективной правды, нарастали черты субъективизма, деформации, произвольного искажения реальной жизни. Мир изображался этими художниками не таким, каким он был на самом деле и каким его видели люди, а таким, каким художник хотел его видеть или представлял себе. Несмотря на различие символизма, неоимпрессионизма, постимпрессионизма, представители этих течений, в общем, все стояли на позициях теории «искусство для искусства», противостоящей единственно верной теории «искусство для жизни». Все они разделяли убеждение в том, что искусство должно быть безыдейно, аполитично, замкнуто в самом себе.

Философской основой всех этих течений искусства был субъективный идеализм, который отрицал существование объективного реального мира, отстаивал идею независимости подлинного искусства и эстетических переживаний человека от общественной жизни, политики, классовой борьбы.

Взрослые, опытные, разумные художники в своих представлениях о мире уподоблялись детям, увлекались какими-то детскими заблуждениями, которые так образно описал некогда Л. Н. Толстой:

«Я воображал, что кроме меня никто и ничего не существует во всем мире, что предметы не предметы, а образы, являющиеся только тогда, когда я на них обращаю внимание, и что, как скоро я перестаю думать о них, образы эти тотчас же исчезают. Одним словом, я сошелся с Шеллингом в убеждении, что существуют не предметы, а мое отношение к ним. Были минуты, что я под влиянием этой постоянной идеи доходил до такой степени сумасбродства, что иногда быстро оглядывался в противоположную сторону, надеясь врасплох застать пустоту, там, где меня не было»<sup>1</sup>.

Само по себе искусство Моне и Сислея, Ренуара и Дега, Сезанна и Матисса, Ван-Гога и Гогена содержит немало произведений, поражающих жизненностью, являющихся высокими образцами искусства. В них еще сохранились художественный образ, большая жизненная правда,

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Детство, отрочество и юность. М., Госиздат, 1923, стр. 25.

черты реализма, и было бы вульгаризацией отрицать их искусство, замалчивать заслуги этих художников в истории искусства. Но все же это искусство было искусством кризисным, в нем получили большое место черты субъективизма, оно подготовило современный страшный упадок буржуазной культуры.

Частные достижения в области художественной формы, в области передачи и изображения отдельных сторон мира были достигнуты этими течениями ценой утраты глубокой жизненной правды в искусстве.

## **ТЩЕТНАЯ ПОГОНЯ ЗА ДВИЖЕНИЕМ (О ФУТУРИЗМЕ)**

Значительный упадок буржуазной художественной культуры наступил в странах Западной Европы и Америки в годы, предшествовавшие первой мировой войне.

Одним из крайних формалистических течений в литературе, театре, изобразительном искусстве был футуризм, сначала зародившийся в Италии, а затем распространившийся в других странах. Свое название он получил от латинского слова *futurum* — будущее. Это название показывает претензии футуризма выражать не столько настоящее, сколько будущее, представлять в настоящем грядущее. Идеологом футуризма был итальянский писатель Ф. П. Маринетти (1876—1944), который опубликовал еще в 1909 году первый манифест нового течения. Известными футуристами в изобразительном искусстве были итальянцы У. Боччони (1882—1916), Дж. Северини (р. 1883), Д. Балла (1871—1958).

Футуристы стремились в своем творчестве выразить характернейшую, как им казалось, черту наступающей эры человеческой истории — бурное движение. Век стремительного развития индустрии, мощной машинной техники, роста гигантских городов с тысячами мчащихся автомобилей, трамваев, век авиации поражал их воображение чисто внешней стороной — своей динамикой. Футуристы и хотели выразить бурный темп жизни, стремительность движения и тем самым откликнуться на запросы современности, стать на уровень современных требований к искусству. Они выступали с апологетикой техницизма, капиталистической индустриализации. Преклонение перед техникой и техническим прогрессом выливалось у них в своеобразный культ машин и урбанизм. Футуристы говорили, что любой гоночный автомобиль для них прекраснее



Ники Самофракийской, величайшего памятника древнегреческой пластики

Вместе с тем они объявили себя врагами всей прошлой художественной культуры, старого искусства, являясь настоящими вандалами XX столетия. Как выразился один буржуазный искусствовед (Э. Ланги), «футуристический манифест возглашает ненависть к классической красоте, предлагает снести древние города и поджечь музеи и библиотеки»

Примечательны уже одни скандально рекламные заглавия футуристических программ и прокламаций: «Война — единственная гигиена мира», «Презрение к женщине», «Убьем лунный свет», «Наслаждение быть освистанным» и т. д.

Футуристы выступали с резким отрицанием и осуждением реализма, идейности и содержания в искусстве.

Для того чтобы передать динамику, футуристы пытались на картинах соединить различные последовательные моменты движения. Так, например, они изображали лошадь со множеством ног, которые должны якобы передать ее движение; они изображали человеческую голову со множеством смещений, что должно было, по их мнению, изобразить последовательное движение этой головы. Но в результате этих ухищрений получалось произведение «искусства», лишенное и смысла и красоты. Футуристы прибегали чаще всего к изображению так называемых «силовых линий», «силовых планов», к пересечению плоскостей и другим условным приемам, якобы подчеркивающим динамику. Предметы в их картинах были деформированы, искромсаны, разорваны, объемы входили частично один в другой. Очень часто художники прибегали вообще к отвлеченным формам и линиям, не имеющим сходства с реальными вещами.

Перенося центр тяжести с изображения вещественного мира, объективно существующей действительности на изображение движения «как такового», футуристы были далеки от сколько-нибудь удовлетворительного решения своей задачи. Их картины представляли собой какие-то непонятные ребусы или нелепые изображения, сущность которых не мог постигнуть нормальный человек. Не испытывал этот нормальный человек и никакого эстетического удовольствия от футуристических произведений живописи, скульптуры и графики.

Это и понятно. В действительности не существует движения «как такового» Движение как таковое, — это абстракция. Искусство же по своей природе оперирует конкретно-чувственными образами, обращаясь к конкретным вещам, предметам и явлениям. Поэтому и нельзя средствами искусства передать движение как таковое. В жизни существуют реальные предметы, явления, которые находятся в постоянном

движении, изменении, развитии. Поэтому, если вы хотите передать средствами изобразительного искусства движение, то это должно быть движение какого-то конкретного предмета, какого-то конкретного явления. У футуристов, которые пытались изобразить движение вообще, и не могло получиться ничего подлинно художественного, а получались какие-то абсурдные изображения, чертежи, схемы, которые не были в состоянии передать основной замысел художника, а мир предметов и вещей был в их произведениях настолько изуродованным и деформированным, что не напоминал даже о реальности. Таким образом, погона футуристов за движением была тщетной и безрезультатной.

Вот, например, картина известного футуриста У. Боччони «Силы улицы». Вам бросаются в глаза прежде всего темные и светлые пятна, темные и светлые полосы, расходящиеся в разные стороны, перекрещивающиеся друг с другом. Они должны были бы, по мысли автора, передать динамику улицы, но на самом деле ничего не передают, ничего не изображают. Силуэт человека, очертания колес пролетки даны тут же на таком неясном и сумбурном фоне, что никаких логических суждений и никакого отчетливого впечатления у зрителя не порождают. В общем же, это «знаменитое» произведение не дает ничего ни уму, ни чувству зрителя.

Настоящее движение несоизмеримо лучше, чем футуристы, передали в своих произведениях великие реалисты прошлого. И достигли они этого благодаря тому, что правдиво и глубоко изображали окружающую действительность, мир вещей и предметов, а не отвлеченную динамику. Сколько, например, динамики ощущает зритель в реалистических картинах Т. Жерико «Скачки в Эпсоме» и «Плот «Медузы», в картине Г. Курбе «Борьба оленей» или в скульптуре А. Л. Бари «Пантера, нападающая на оленя», хотя эти художники и не стремились изобразить в своих произведениях «движение как таковое»!

Корень ошибок футуристов заключался, однако, не только в том, что они пытались изобразить движение вещей без самих вещей или с помощью такой их деформации, которая лишает эти изображения всякого сходства с реальным миром. Ошибочно было и само стремление увидеть в движении главный объект искусства. Со времен глубокой древности и до настоящего времени главным объектом подлинного высокого искусства, как мы уже говорили, является человек, с его чувствами, мыслями, переживаниями, с его борьбой, трудом, общественной деятельностью. Сделать же главной темой искусства идею движения — это значит невероятно сузить границы искусства, обеднить его содержание.

К тому же движение бывает разное. Полет человека в космос — это один вид движения, а полет фашистской бомбы, падающей на без-



У. Боччони. Сила улицы. 1911

защитное мирное население, — это другой вид движения. Нельзя фе-тишизировать всякое движение, нельзя рассматривать его вне конкретных временных и социальных условий, что делали футуристы. Преклоняться перед движением как таковым и делать его главным предметом искусства — значит лишать искусство гуманистического содержания и назначения. И этот антигуманизм был крайне характерен для футуризма в изобразительном искусстве. Итальянские футуристы сочетали в своей программе формалистическое трюкачество с прямой пропагандой насилия, фашизма, империалистического разбоя, культа «крепкой власти» собственников и расизма.

Было бы неправильным все футуристические течения в разных странах связывать с реакционно-фашистскими общественными силами. В России, например, он имел другую социальную базу, отличался своеобразными чертами и был связан с бунтарскими мелкобуржуазно-анархистскими, индивидуалистически настроенными кругами интеллигенции (представителями футуризма в русском изобразительном искусстве были Д. Д. Бурлюк, р. 1882; М. Ф. Ларионов, р. 1881; Н. С. Гончарова, р. 1883; О. В. Розанова, 1886—1917).

Художник М. Ларионов перед первой мировой войной «изобрел» в России «новое» направление в живописи, которое он назвал «лучизмом» и которое являлось разновидностью футуризма.

Ссылаясь на законы физики и новейшие естественно-научные открытия, которые, кстати сказать, были поняты им крайне односторонне и ошибочно, Ларионов пришел к выводу, что мы видим своим глазом не предметы, а испускаемые или отражаемые ими лучи. А раз так, то живопись и должна изображать хаос и переплетение лучей.

В результате появились картины, представлявшие собой невероятную сумятицу линий, плоскостей, пятен, не имеющих никакого смысла.

Несмотря на некоторые различия футуристического движения в разных странах, совершенно очевидна и ясна его антигуманистическая сущность вообще, в любом государстве.

Футуристы стремились необычайной «оригинальностью» своих произведений поразить зрителя, вызвать у него глубокое недоумение.

В послереволюционные годы футуристы в Советской России пытались взять на себя роль руководителей искусства, выдавали свое творчество за «сверхреволюционное». Но их искусство народ не принял, и они не получили общественного признания. Многие из них уехали из России и ныне живут в эмиграции. Но некоторые представители русского футуризма сумели преодолеть ограниченность этого течения и перешли на позиции правдивого революционного искусства. В числе этих деятелей должен быть назван и В. В. Маяковский.

## УПРОЩЕНЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ МИРА (О КУБИЗМЕ)

Почти одновременно с футуризмом, накануне первой мировой войны в буржуазном изобразительном искусстве возникло и получило широкое распространение новое течение, известное под названием кубизма (от слова куб). Родоначальником этого течения в живописи являлся П. Сезанн, основные принципы творчества которого были продолжены и развиты кубистами до крайних пределов. Видными представителями кубизма были французский живописец Ж. Брак (р. 1882), живущий во Франции испанский художник П. Пикассо (р. 1881), а также А. Глез (1881—1953), Ж. Метценже (р. 1883), Р. Делоне (1885—1941), Ф. Леже (1881—1955).

Само название течения показывает основную линию творческих исканий его представителей. Они стремились передать предметы разложенными на простейшие геометрические фигуры (куб, конус, шар, цилиндр) и тем подчеркнуть строение предмета. Термин «кубизм» возник, как утверждают историки искусства, в результате того, что художник А. Матисс, посетив в Париже в 1908 году «Салон независимых» и увидев в нем одну из картин Брака, воскликнул, что она будто сделана из кубиков.

Обычные предметы и явления в полотнах художников-кубистов оказываются намеренно изуродованными, нарочито подогнанными по своим очертаниям под геометрические фигуры. Художники-кубисты стремятся не к глубине отражения мира вещей, а к их предельному упрощению, нарочитой геометризации, к втискиванию жизненных явлений и форм в схему. Они отбрасывают черты индивидуального своеобразия предметов, как якобы «случайные», и стремятся выявить, подчеркнуть основную геометрическую «сущность» строения вещи. Кубисты выступают против «литературности» и сюжетности искусства, против жизненной правды искусства.

Если голова человека напоминает по своей форме шар, то в картине кубиста она превращается в куб. Руки человека напоминают здесь цилиндры, нос — изображается в виде треугольника. Конечно, такое искусство является сплошным субъективистским произволом.

Г. В. Плеханов талантливо раскритиковал философские предпосылки кубизма. Он отметил, что видные кубисты А. Глез и Ж. Метценже отрицают познаваемость реального, окружающего мира, что они ищут истины и сущности мира в собственном «я».

А раз приняв такое рассуждение, — говорит Плеханов, — «можно позволить себе в живописи, как и везде, решительно все, что угодно.



П. Пикассо. Портрет А. Воллара. 1909—1910.

Если я вместо «Женщины в синем»... изобразю несколько стереометрических фигур, то кто имеет право сказать мне, что я написал неудачную картину? Женщины составляют часть окружающего меня внешнего мира. Внешний мир непознаваем. Чтобы изобразить женщину, мне остается апеллировать к своей собственной «личности», а моя «личность» придает женщине форму нескольких беспорядочно разбросанных кубиков или, скорее, параллелепипедов.

Оказывается, что при нынешних общественных условиях искусство для искусства приносит не весьма вкусные плоды. Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами»<sup>1</sup>.

Окружающий человека мир необычайно многообразен. Величайшие мастера стремятся передать в картине, рисунке, статуе бесконечное богатство и многообразие мира. Кубисты же и не ставят перед собой этой задачи. Они до предела упрощают и схематизируют действительность, представляя ее изуродованной и обезображенной. Нередко кубисты вообще отказываются от передачи реальных предметов, а изображают отвлеченные и бессмысленные формы, линии, плоскости, фигуры.

В России кубизм был представлен творчеством художников, объединившихся в 1910—1916 годах в общество «Бубновый валет». В это объединение входили П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк, И. И. Машков и др. (Большинство из них позднее, преодолев увлечения кубизмом, последовательно овладевало социалистическим реализмом и внесло значительный вклад в советское искусство). Для художников «Бубнового валаета», как и вообще для кубистов, не была важной правдивая передача действительности. Духовный мир человека, его мысли и чувства не интересовали кубистов. Им было важно передать материальную осязательность вещи, ее объемность, ее геометрические формы. Ради такой геометризации художники допускали страшную деформацию предметов, изгоняли из искусства идеи. Характерной для живописи кубистов является, например, картина Р. Р. Фалька «Портрет Мидхада Рефатова». Голова человека, его руки, ноги, туловище оказываются нарочито, изуродованными, деформированными, изображенными в виде простейших плоскостей, граней, пятен. Живой человек на таком портрете заменен схемой, упрощенной комбинацией геометрических тел.

---

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и литература (сборник). М., 1948, стр. 263—264.

И если у Сезанна еще присутствует в полотнах реальная действительность, то у кубистов ее уже нет. Произвольно искажая и уродуя мир в своих произведениях, они приходят к полнейшему тупику в искусстве.

Представление о кубистической скульптуре дает работа Ж. Липшица «Человек с гитарой» (1916), красующаяся ныне в «Музее современного искусства» в Нью-Йорке. Конечно, это нагромождение геометрических объемов, из которых состоит скульптура Липшица, решительно не напоминает ни человека, ни гитару, ни какой-либо предмет. Но это не заботит автора. А услужливые западные искусствоведы пытаются найти в этом бредовом произведении какой-то смысл, какую-то непостижимую человеческому уму и чувству эстетическую ценность.

Так, один из искусствоведов писал: «Липшиц в своем «Человеке с гитарой» создал из соприкасающихся и пересекающихся плит и призм монументальную композицию, которая сохраняет свои качества при рассматривании ее почти под любым углом. Прямым линиям скульптуры придают рельефность случайные кривые, в частности круглое отверстие гитары, которое скульптор с исключительным формальным остроумием проделал сквозь все тело музыканта»<sup>1</sup>. Этот набор высокопарных фраз о высосанных из пальца достоинствах скульптуры никого не сможет обмануть и ввести в заблуждение. Бесмысленные куски металла не имеют на самом деле ни конструктивной целесообразности, ни эстетического смысла.

Разновидностью кубизма можно считать пуризм (от латинского *purus* — простой, чистый), возникший в 1920-х годах. Основатели этого направления А. Озанфан (р. 1886) и Корбюдьё (псевдоним Ш. Э. Жаннере, р. 1887) создавали плоскостные картины с контурными и силуэтными изображениями простейших предметов.

В их трактовке эти предметы изображались упрощенными и так же, как у кубистов, «подчиненными» простейшим геометрическим формам, то есть насильственно втиснутыми в придуманную геометрическую схему. Пуристы упрощали и колористическое строение изображаемых предметов, сводя все красочное многообразие мира к нескольким простым цветам.

В теоретических декларациях пуристы требовали «очищения» искусства от конкретного многообразия явлений жизни и упрощенно изображали действительность в виде элементарных геометрических тел.

В предреволюционные годы в России появился, кроме «Бубнового

---

<sup>1</sup> И. Куликова. Бесмыслица, возведенная в куб. «Советская культура», 1959, 4 июня.



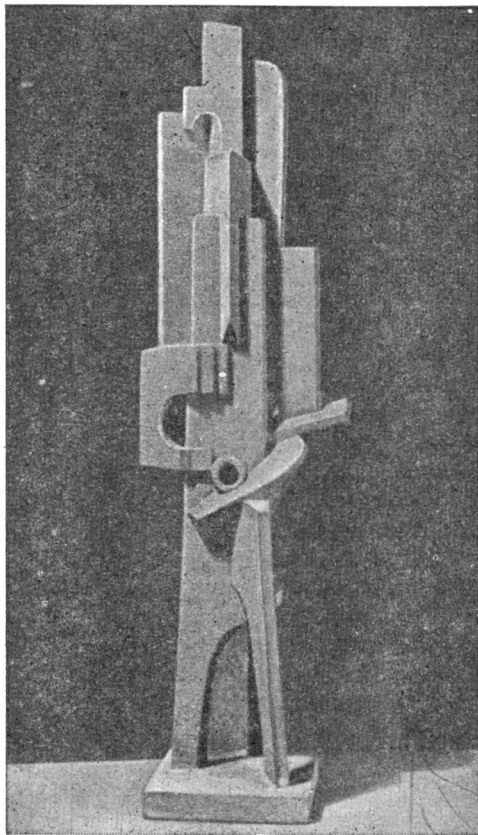
Валета», ряд других упадочных формалистических течений изобразительного искусства. Так, например, группа молодых художников организовала в 1912 году выставку под названием «Ослиный хвост». То, что свои «эстетические» упражнения художники выставляли под столь антиэстетичным названием, показало, что они решили объявить войну всем установившимся понятиям в искусстве. Они хотели с помощью скандала и безобразничанья обратить на себя внимание, поставить публику в нелепое положение, сделать вызов общественному вкусу.

Упрощенчество, деформация, отказ от изображения жизни характерны для участников выставок «Ослиный хвост».

Участники таких течений в области искусства хвастались своим «бунтарством». Однако допускавшиеся ими художественные непристойности и общественные скандалы, которые, в конце концов, вели к распаду искусства, были направлены не против основ капиталистического строя, а против искусства, против культуры вообще. Их «бунтарство» было направлено на то, чтобы «эпатировать буржуазию», а не свергнуть ее. И они были так же далеки от революции, несмотря на широковещательные декларации, как Герострат от борьбы за культуру.

Среди формалистических течений, отчасти близких кубизму и пытавшихся раскрыть, как и он, «структуру», «сущность» явлений и предметов, должен быть назван конструктивизм (от латинского слова *constructio* — построение).

Конструктивизм возник после первой мировой войны и продолжает существовать до наших дней.



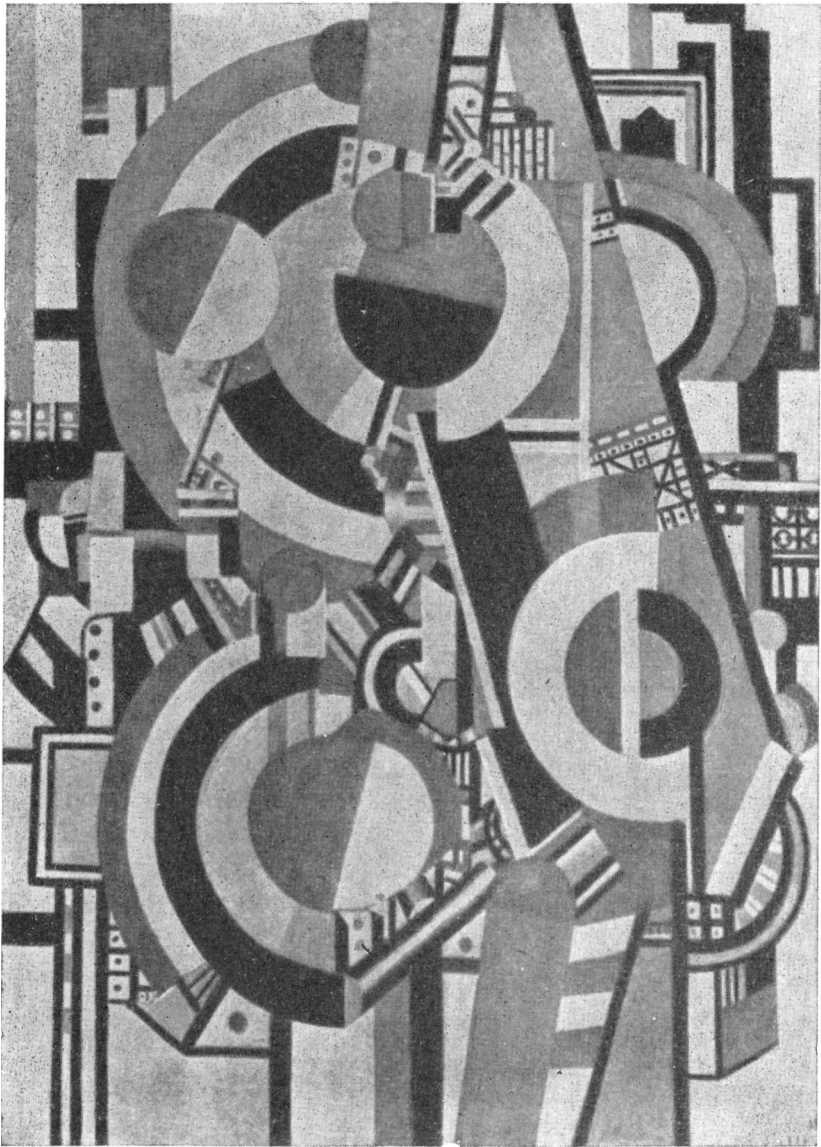
Ж. Липшиц. Человек с гитарой. 1916

Говоря об этом течении, необходимо резко отличать конструктивизм в архитектуре, прикладном искусстве от конструктивизма в живописи, скульптуре и графике.

Конструктивисты (наиболее видный представитель — французский архитектор Корбюзье) выдвигают требование предельной конструктивности всякого архитектурного сооружения и функциональной его целесообразности. Они подчиняют этому требованию архитектурные формы. Они используют при этом новейшие строительные материалы, стремясь к максимальной рациональности и простоте строительно-архитектурных решений. В таком подходе к архитектуре, прикладному искусству выступают против внешнего украшательства, архитектурных излишеств, эклектики и стилизации за удобство, простоту и дешевизну сооружений, хотя голое, нигилистическое отрицание ими всякого значения художественного образа в современной архитектуре и является ошибочным.

Что же касается живописи, скульптуры и графики, то здесь конструктивизм выродился в своеобразное формалистическое сектантство, которое сводилось к созданию бесконечных сочетаний линий, плоскостей, объемов (на холсте и в пространственных построениях), чисто внешне имитирующих механические конструкции, технические чертежи и проч. Обычное станковое изобразительное искусство конструктивисты отрицали, находя его бесполезным и утратившим смысл в век технических чудес. Игнорируя познавательное значение и идейность искусства и ратуя за узкий техницизм, конструктивисты стремились заменить картину «вещью». Они в сущности разрушили художественный образ в изобразительном искусстве, а взамен не смогли создать ничего ценного, полезного ни в практически-житейском, ни в эстетическом смысле. Если они делали вместо картин и статуй сооружения, напоминающие машины, башни, краны, мосты или сумбурные изображения технических элементов (винтов, труб, приводных ремней, котлов и т. д.), то никакого конкретного практического значения эти изделия не могли иметь и не были способны удовлетворить эстетические запросы людей.

Конструктивисты выступили, в сущности, за уничтожение искусства, как средства отражения действительности, как формы общественного сознания, сведя его задачи к созданию упрощенных и практически никому не нужных примитивных моделей и подобий чертежных схем, якобы раскрывающих конструктивную сущность различных предметов, в частности современных технических агрегатов. Здесь проявился отвлеченный схематизм, который вел к произвольному искажению изображений, к втискиванию явлений жизни в определенную надуманную схему.



Ф. Леже. Диски 1918

Некоторые представители конструктивизма в изобразительном искусстве фетишизировали не только технические конструкции, но и разные строительные материалы, которые они и использовали в своих «станковых» работах. Их своеобразные подоби́я машин, аппаратов, зданий состояли из стекла, железа, бетона, стали, дерева и т. д. Но все эти ухищрения не приближали их творения ни к искусству, ни к технике.

В России представителем конструктивизма в изобразительном искусстве был В. Е. Татлин (1885—1941).

## **«ВСЕ ПОДЛЕЖИТ ОСМЕЯНИЮ!» (О ДАДАИЗМЕ)**

Еще более крайним формалистическим течением, чем футуризм и кубизм, был дадаизм, который углубил нелепости и антигуманизм предшествующих течений.

Это направление новейшего буржуазного искусства возникло в годы первой мировой войны и существовало до середины 20-х годов XX века. Зародившись в Швейцарии, оно получило затем распространение во Франции, Германии, Италии и других европейских, а затем и некоторых американских странах.

Само название течения — дадаизм — происходит от французского слова *da-da*, что буквально означает — лошадка, конек. В переносном смысле такое название указывает на то, что художники нового направления стремились в своем творчестве к самому наивному и непосредственному выражению своих эмоций, родственному тому, которое встречается у совсем маленьких детей, подражали малоосознанному детскому лепету.

Казалось бы, нет ничего дурного в уподоблении детям с их чистыми и наивными желаниями и намерениями, с их простодушным, обволаживающим лепетом. Но творения дадаистов только чисто внешне и условно походили на детское творчество. На самом деле их произведения основывались на намеренно диких, варварских взглядах, исключающих всякую любовь, всякое уважение к людям, к детям, к народу, к культуре, к морали и к прошлому человечества.

Если футуристы отрицали всю предшествующую культуру, всю сокровищницу искусства, то дадаисты ставили своей задачей зло высмеять, обругать, освидетельствовать все достижения человеческой культуры. Они бравовировали своим нигилистическим отношением к культурным и моральным ценностям человечества, говоря, что нет ничего достойного

уважения, святого и чистого. Они утверждали, что все установившиеся взгляды, ценности, традиции, взаимоотношения — сплошная ложь, фальшь и грязь. Все, — говорили они, — что окружалось и окружается уважением, подлежит осмеянию. Говоря о дадаизме, буржуазный искусствовед Э. Ланги так характеризует его: «Дадаизм. Его цель: создать пустоту; его средства: разрушать и сеять смятение; его доктрина: все бессмыслица, искусство — в первую очередь»<sup>1</sup>.

Что же общего имеет такой дикий, такой звериный взгляд с чистым и светлым миром детских представлений и грез? Ровно ничего! Общее только то, что дадаисты — люди взрослые — тщательно пытались уподобиться в творчестве детям, еще лишенным сознания, интеллекта, знаний и представлений. Они «работали» над своими произведениями, стремясь к бессмысленности творчества, к изгнанию из него мыслей, чувств, идей, к уходу от действительности. Когда ребенок детски просто-душен и непосредствен, его наивность и чистота полны очарования. А когда взрослые люди пытаются стать детьми, впадают в детство, их ужимки жалки и смешны. Искусство детей — это поэзия и очарование, но искусство взрослых, подражающих детскому творчеству, лицемерно, пошло и постыдно.

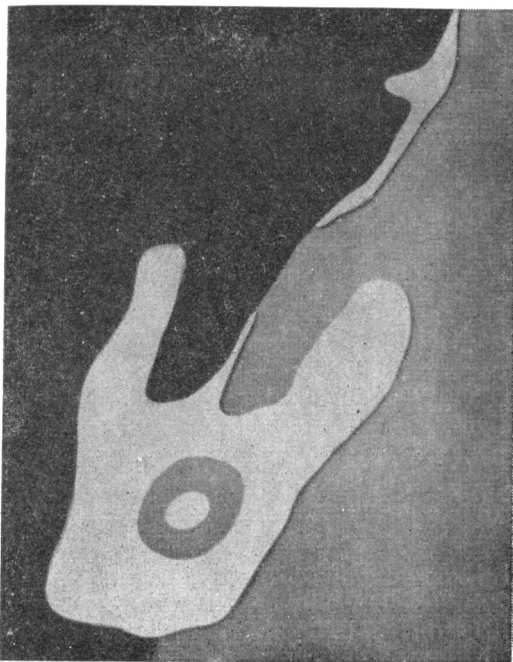
«Творения» дадаистов ничего не изображали, противоречили всякому логическому представлению о мире, напоминая детскую пачкотню, бессмысленное сочетание красочных пятен и полос. Наиболее «оригинальные» дадаисты создавали «картины» и «статуи» с помощью окурков, клочков газет, спичечных коробок, пуговиц, жестянок от консервных банок (использование газет, пряжек, жестянок в картинах применялось и кубистами). Один из дадаистов приписал усы в изображении «Джоконды» Леонардо да Винчи и т. д. и т. д. И все это делалось, чтобы бросить вызов человечеству, продемонстрировать свое презрение к художественным традициям, к установившемуся взгляду на искусство как на могучее воспитательное средство и поставить рядом с бессмертными творениями великих художников трамвайные билеты, пуговицы, куски тряпок.

Дадаизм с его анархо-нигилистическими идеями явился своеобразной реакцией растерявшихся, метавшихся, разочарованных мелкобуржуазных кругов капиталистического общества на войну и ее ужасы. Когда все кругом уничтожалось, истреблялись люди, дадаистам казалось, что обычные ценности, представления, понятия утратили всякий смысл.

Отрицание морали, традиций, культуры, бессмысленное маранье,

---

<sup>1</sup> Э. м. Л а н г и. 50 лет современного искусства (статья в каталоге того же названия). Брюссель, 1958.



Г. Арп. Конфигурация. 1928.

(Г. Гросс, О. Дикс и др.). Их на какое-то время привлекал к себе «бунтарский» дух дадаизма. Однако «протестантство» этих художников не шло слишком далеко, а для масс зрителей их протест и все их искусство в целом не были доступны ввиду непонятности художественного языка и антиэстетичности.

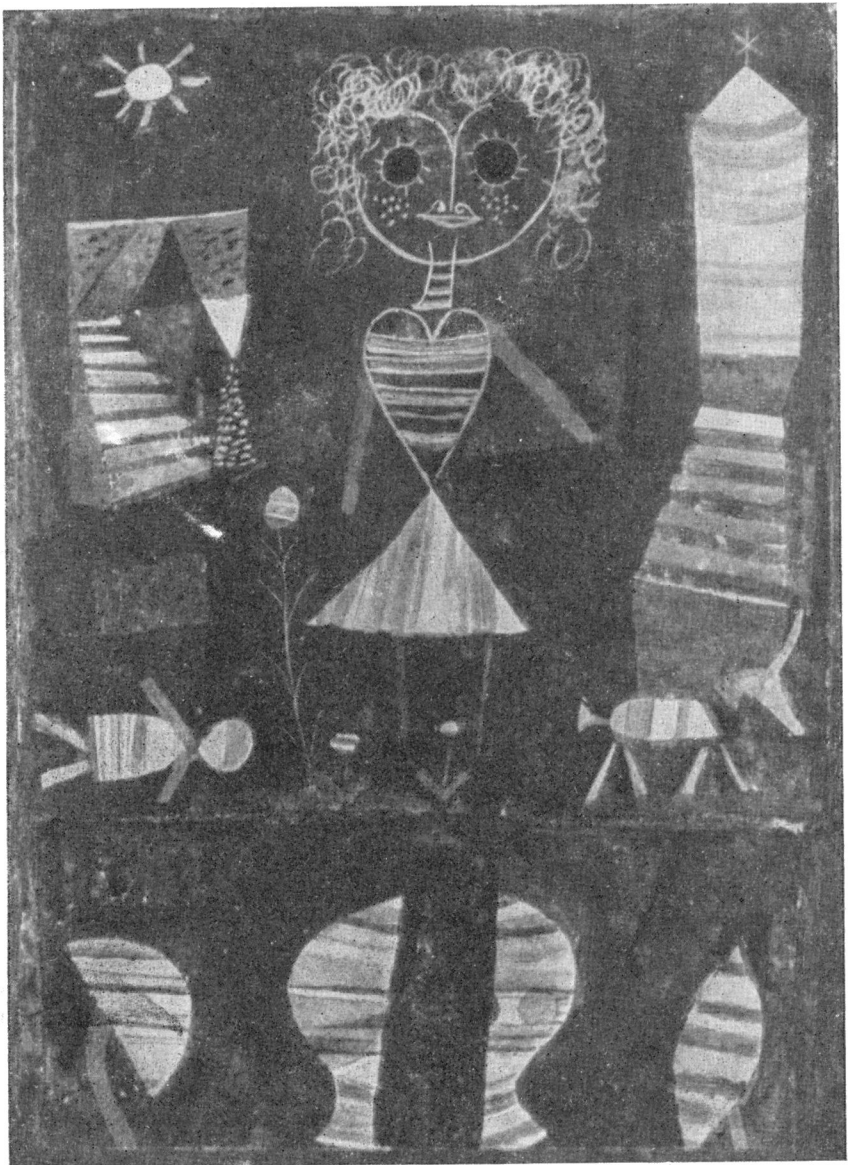
Дадаисты стремились к злостному осмеянию великого реалистического искусства, но, в сущности, сами были окружены насмешками и презрением широких масс зрителей, которые находили в творениях этих кривляющихся, впадающих в старческий маразм и умственное помрачение (не в детство!) художников сплошную нелепость и абсурдность.

Дальнейшее существование такого направления в изобразительном искусстве стало невозможным, и оно распалось.

Родственными ему течениями, а в известной степени и преемниками, стали новые модные течения — экспрессионизм, сюрреализм и абстракционизм.

приклеивание на полотно веревок, тряпок, жестянок делались дадаистами якобы во имя полной «свободы» творчества, во имя того, чтобы художник не чувствовал себя чем-либо связанным! Вот до каких курьезов дошли эти ревнители «свободы» творчества.

Впрочем дадаизм в изобразительном искусстве был явлением сложным, объединяя весьма разнородные и часто противоречивые элементы. Среди дадаистов были художники типично буржуазного и мелкобуржуазного склада, например, немецкий художник П. Клее (1879—1940), французы Г. Арп (р. 1887), Дюшан (р. 1887), позднее перешедшие на позиции абстракционизма. Но были и художники, которые называли себя противниками капитализма и видели в пролетариате большую силу, противостоящую отживающему миру



П. Клее. Показ куклы. 1923

## БОЛЕЗНЕННАЯ ИЗЛОМАННОСТЬ (ОБ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ)

Экспрессионизм — формалистическое течение в литературе, театре, музыке и изобразительном искусстве, возникшее в начале XX века и особенно распространившееся в Европе (главным образом, в Германии и Австрии) в 1918—1923 годах.

Как и другие формалистические течения в изобразительном искусстве, экспрессионизм имел своих предшественников, недостатки которых он подхватил, развил и углубил.

Предшественниками экспрессионизма считаются голландец Ван-Гог, норвежец Э. Мунк (1863—1944), бельгиец Дж. Энсор (1860—1949), швейцарец Ф. Годлер (1853—1918), в творчестве которых интерес к выражению внутреннего «я» часто вел к искажению мира, болезненной экзальтации, а порой и к мистическому надрыву, что потом будет особенно типично для экспрессионистов.

Характерны сами названия картин Энсора и Мунка. У Энсора, например, есть такие картины: «Вступление Христа в Брюссель» (с военным оркестром), «Маска и смерть». В последней картине художник старается раскрыть пороки людей через их маски, создавая отталкивающую, не лишённую мистики сцену собрания паразитических уродов. У Мунка некоторые работы называются «Вампир», «Девушка и скелет», «Страх» и другие, говорящие о болезненной надрывности и мистичности творчества художника.

Видными представителями экспрессионизма были в Германии М. Пехштейн (р. 1881), Э. Л. Кирхнер (р. 1880), К. Шмидт-Ротлуф (р. 1884), в Австрии — О. Кокошка (р. 1886), во Франции — А. Модильяни (1884—1920), в России — М. Шагал (р. 1887).

В Германии художники-экспрессионисты объединялись в модернистические общества «Мост» (Дрезден), «Синий всадник» (Мюнхен), «Штурм» (Берлин), носившие сугубо эстетский характер.

Название экспрессионизм происходит от французского слова *expression* — экспрессия, то есть выражение. Оно означает, что экспрессионисты стремились к выражению в произведениях искусства своего внутреннего мира, своего «я». «Экспрессионистическая картина, — говорит буржуазный искусствовед Эм. Ланги, — что бы она ни изображала: натюрморт, фигуру или пейзаж — прежде всего есть портрет и исповедь ее автора»<sup>1</sup>. В сущности, экспрессионисты отрицали реальный

---

<sup>1</sup> Эм. Ланги. 50 лет современного искусства (статья в каталоге того же названия). Брюссель, 1958.



мир, признавая единственной реальностью мир личных, субъективных представлений, в котором и замыкались.

Они считали мир непознаваемым, говорили, что наши ощущения не дают истинного представления об окружающем, а наука способна только строить гипотезы. И поскольку мир непознаваем, его существование проблематично, а вполне реальны только субъективные представления человека, его воображение, то художник волен выражать этот мир, искажая действительность, сообразно своей фантазии.

И здесь, в этой философской концепции, художники-экспрессионисты, как бы они ни пытались отмежеваться от футуристов, кубистов и представителей других упадочных течений, — родные братья, полнейшие единомышленники художников других упадочных направлений буржуазного искусства. Философской основой экспрессионизма, как и других упадочных течений, является субъективный идеализм.

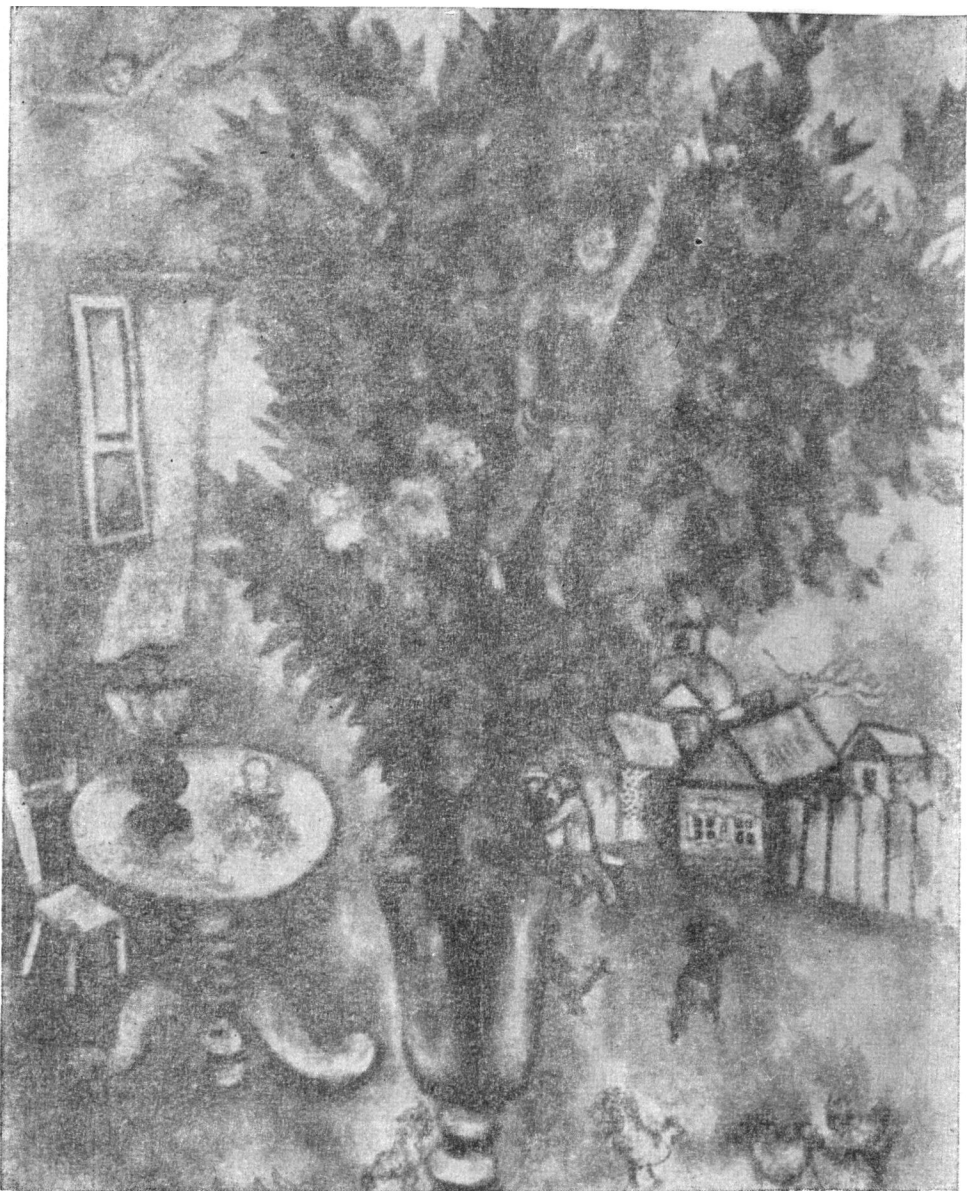
Экспрессионисты создавали свои произведения не на основе зрительных ощущений, а на основе своих якобы не зависящих от действительности субъективных представлений и воображения.

Выражение внутреннего мира в произведениях искусства осуществлялось поэтому экспрессионистами без стремления к правдивости изображения и верности натуре. Наоборот, экспрессионисты прибегали к нарочитой деформации, страшному искажению форм предметов, человеческого лица, человеческой фигуры, творя свои произведения в порыве острого возбуждения — экстаза. Их произведения отличались крайней гротескностью образов, болезненной изломанностью форм, каким-то истерическим надрывом, иступленностью и кривляньем. Часто они несли на себе печать ужаса, таинственности, смутных, мистических настроений, безнадежного отчаяния, патологического любования уродливым и отталкивающим.

Представление об экспрессионистической картине можно составить рассмотрев, например, небольшое полотно Марка Шагала, называющееся «Любовная идиллия» (1923).

На полотне изображена часть скромной комнаты со столом, стулом и оконным проемом.

Пространство комнаты в правой части картины превращается совершенно неожиданно в площадь провинциального городка с лепящимися на втором плане игрушечными домишками, деревянным забором и церквушкой. Весь центр картины занят огромной вазой, стоящей в комнате-площади. Вокруг вазы ходят куры, напоминая о примитивности местечковых порядков и убогости условий жизни. На фоне букета вырисовываются человеческие фигуры, как бы парящие в воздухе. Влюбленная пара объясняется на деревянной скамье, стоящей на площади. Какая-то мистическая человекообразная фигура пролетает над крышами.



М. Шагал Любовная идиллия 1923.

ми домов. В верхнем левом углу из фона выступает детская фигурка с распростертыми ручонками.

Все предметы и люди написаны на картине с нарочитым искажением пропорций, с нарушением закона перспективы. Художник игнорирует анатомию человеческих фигур, прибегает к преднамеренному уродливому преобразению стола, лампы, забора, кур.

Трудно узнать, что хотел сказать художник. Можно только догадываться, что он хотел выразить свое сугубо субъективное представление о патриархальном провинциальном городке, его нравах и обычаях.

Искаженное изображение предметов и вещей сочетается здесь с какой-то обостренно-болезненной фантастикой и мистикой. Иррационализм, алогичность, болезненный надлом характеризуют это выражение внутреннего «я» художника. Реальное и нереальное, существующее и воображаемое сплетаются в картине в единое целое, которое трудно и просто даже невозможно постигнуть зрителю.

Не менее характерен для экспрессионистической живописи и «Портрет отца» (1921), исполненный также М. Шагалом. В этом произведении у человека изображен только один глаз. Нос занимает половину лица. Руки непропорционально малы и уродливы. Одна рука зачительно короче и тоньше другой. Таков этот портрет, который должен выразить внутренний мир автора, представление художника об отце.

Экспрессионизм как течение в искусстве и литературе был своеобразным выражением разочарования некоторых кругов буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции в капитализме. Не случайно это недовольство капитализмом проявилось в период первой мировой войны и вскоре после нее, когда, по довольно одностороннему и характерному представлению теоретика экспрессионизма Ф. М. Гюбнера, «мир был превращен в ужасающие развалины». В эти годы особенно сильно раскрылись все противоречия, уродства и язвы империализма, особенно остро выявились бесчеловечность капитализма, его враждебность народным интересам. Но свой протест против капитализма художники выразили не в форме организованной и целенаправленной борьбы с этим строем, а в форме эстетского, мелкобуржуазного бунтарства, индивидуалистического бегства от действительности и погружения в себя, в форме «вызова» установившимся представлениям об искусстве и культуре.

Творчество части немецких экспрессионистов под влиянием революционного движения носило антимилитаристический характер, приобрело черты обличения некоторых язв империализма (Г. Гросс, р. 1893). Их искусство было более идейным в отличие от типичных экспрессионистов. Однако уродливая деформация предметов, вычурность и болезненная изломанность художественного языка в произведениях экспрес-

сионистов препятствовали популяризации и тех передовых мыслей, которые порой в них содержались.

Экспрессионизм оказал временное воздействие и на ряд немецких художников демократического направления, разделявших социалистические взгляды (О. Нагель, р. 1894).

Но не эти художники были типичными представителями течения. В целом экспрессионизм носил характер упадочного формалистического буржуазного течения, стоявшего на почве буржуазной действительности и стремившегося не к ее уничтожению, а лишь к ее подновлению.

Художники-экспрессионисты, выражавшие демократические убеждения, как правило, демонстрировали свою растерянность, свой ужас перед дикостями империализма.

Самонадеянные экспрессионисты вешали, что они произвели полный переворот в искусстве, что с них начинается новая культура. На самом же деле экспрессионизм оказался мимолетной модой, быстро увядшим сорняком на ниве прекрасного искусства.

Правда, некоторые представители экспрессионизма вплоть до наших дней «творят» свои произведения в духе этого течения. Так, например, Марк Шагал продолжает создавать экспрессионистские полотна, устраивает в разных странах свои выставки. Но общественный интерес к экспрессионизму незначителен. Характерно, что летом 1959 года в замечательных залах Луврского дворца в Париже (в Музее декоративного искусства) широко разрекламированная выставка работ М. Шагала была в сущности безлюдной, если не считать присутствия нескольких любопытных туристов.

В чем же корень ошибок экспрессионистов, которые были причиной того, что это течение быстро сошло со сцены в художественной жизни?

Сущность этих ошибок заключалась в том, что экспрессионисты считали, вопреки здравому рассудку и жизненному опыту человечества, единственной реальностью внутренний мир человека, не видели его зависимости от объективно существующего окружающего мира. Корень их ошибок лежал в том, что они делали основой своих произведений личные, сугубо субъективные, большей частью ложные представления, свое воображение, никак не сообразованные с правдой жизни. Они игнорировали окружающий мир и не стремились к его правдивому изображению. Между тем ведь всякое подлинно высокое и значительное художественное произведение отражает реальный окружающий человека мир, познаваемый посредством ощущений. Но эти ощущения, дающие правдивое представление о мире, воплощаются в художественный образ не непосредственно и механически, а после их обобщения в сознании художника, в результате анализа и осмысливания. Поэтому впечатле-



Э. Нольде. Жизнь Марии Египетской. 1912

ния художника от действительности воплощаются в художественном произведении, будучи «пропущенными», так сказать, через его сознание. А сознание, мировоззрение у каждого человека свое. Следовательно, художественное произведение есть органическое единство объективного и субъективного моментов. Его основу составляет объективный момент, то есть изображение объективно существующей действительности, но большое значение имеет и момент субъективный, то есть черты индивидуальности художника.

Поэтому всякое произведение искусства несет на себе печать личности автора-художника, его взглядов, вкусов, представлений. Картины

Репина не похожи на картины Верещагина или Перова, даже если они разрабатывают одинаковую тему. Все у них будет отлично: и сюжет, и композиция, и колорит, и фактура, и характеристика персонажей.

И когда экспрессионисты, закрывая глаза на действительность, стремились выразить в художественном произведении только свой внутренний, якобы не зависящий от окружающей действительности мир, они лишали это произведение главного — жизненной правды.

Объективный момент в их картинах не играл значительной роли, а субъективный момент господствовал.

Таким образом, из двух органически слитых компонентов художественного произведения в работах экспрессионистов присутствовал только один, да и тот не основной.

Трудно проводить какие-либо параллели явлений искусства с явлениями природы. Такие параллели всегда упрощают, всегда вульгаризируют проблему. Но все же хочется сравнить искусство с живительным воздухом. И если искусство питает внутренний мир человека, его ум, его эмоциональную сферу, то воздух служит питанию самого человеческого организма. Воздух, как известно, состоит из кислорода, азота, углекислого газа. Но представим себе, что нам пришлось бы дышать воздухом, который включает в себя не обычные компоненты, а только один, например, углекислый газ или азот. Это повело бы к быстрому отравлению человека и к его болезни, если не гибели.

В некотором смысле сходное положение получается и с восприятием экспрессионистических произведений. Они были способны эпатировать зрителя, то есть ошеломить его своей сверхдикой бессмысленностью и болезненной фантастичностью, но не могли доставить истинного эстетического наслаждения, не могли удовлетворить глубоких потребностей познания мира.

Но если вас сегодня ошеломят, завтра ошеломят, послезавтра ошеломят, но не дадут удовлетворения вашим эстетическим потребностям, вы в конце концов перестанете удивляться, перестанете интересоваться «искусством», которое утратило важнейшие свойства искусства и превратилось в какую-то хлопушку, чтобы удивлять и поражать шумом хлопка, экстравагантностью и болезненной фантастикой.

Оценивая формалистические ухищрения экспрессионистов, русский художник Н. Э. Радлов справедливо сказал, что «искусство» экспрессионистов «чудовищно и отталкивающе», потому что оно — суть «косноязычные рассказы, беспомощная детская символика, оргии расплавленной, растекающейся, обезумевшей краски, искаженные лица портретов с выкатившимися глазами, конвульсивные движения фигур с нелепыми пропорциями, с вывернутыми, раздробленными членами, кон-

вульсии облаков на потрясенном небе, бешеная земля с низвергающимися домами, деревья, обезумевшие в какой-то стихийной катастрофе»<sup>1</sup>.

Подобные произведения вызывали и будут вызывать гневный протест широких масс зрителей. Очень хорошо эти мысли и чувства выразил В. И. Ленин, который сказал: «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»<sup>2</sup>.

## КУЛЬТ БЕЗУМИЯ (О СЮРРЕАЛИЗМЕ)

Ошибки дадаизма, экспрессионизма продолжил и углубил сюрреализм, который нашел свое проявление в литературе и изобразительном искусстве. Сюрреалисты также отрицают окружающий мир, возможности его познания, значение разума в художественном творчестве. «Сюрреалистический манифест, — пишет Эм. Ланги, — выступает с войной против совокупности законов и обычаев, которые душат дух человека. Последний, чтобы освободиться, должен отвернуться от действительности, отделаться от всякого контроля разума, от всякой заботы морального, религиозного или эстетического порядка и без всякой помехи предаться бесконечной тайне воображения и мечты... Сюрреалисты рассматривают себя как регистрирующие аппараты голоса подсознания»<sup>3</sup>. Но если экспрессионисты ставили своей задачей выразить в произведении искусства свой субъективный внутренний мир, то сюрреалисты стремятся выразить в картине патологический внутренний мир, представления шизофреника, параноика, изобразить бредовые, кошмарные видения больного человека, его «подсознательный мир», его сновидения.

Сюрреализм еще более упадочное течение в искусстве, чем экспрессионизм. Оно ведет к еще большему распаду художественного образа и художественной формы.

Сюрреалисты достигают своей цели с помощью невообразимого нагромождения самых невероятных и несогласующихся один с другим предметов и явлений, часто искаженных и гипертрофированных, разорванных, разломанных.

---

<sup>1</sup> Н. Э. Радлов. Вступительная статья к книге Г. Марцинского «Метод экспрессионизма в живописи». П., 1923, стр. 11.

<sup>2</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (сборник). М., 1957, стр. 583.

<sup>3</sup> Эм. Ланги. 50 лет современного искусства (статья в каталоге того же названия). Брюссель, 1958.

При этом сюрреалисты прибегают к совершенно заумной символике, а отдельные сцены, отличающиеся фантастической несуразностью, изображают с предельной, почти иллюзионистической достоверностью и детализацией. Здесь наглядно сочетаются крайний формализм с предельным натурализмом. В результате появляются картины, ошеломляющие зрителя алогичностью, противоестественным и невысказанным сочетанием несуществующих предметов, каждый из которых натуралистически ощутим. Все это, действительно, напоминает галлюцинации и кошмарные, горячечные видения душевнобольных людей.

Слово сюрреализм (*surréalisme*) — французское. В буквальном переводе — «сверхреализм». Это значит, что сюрреалисты хотя и представляют в своем творчестве не реальное, а сверхреальное, не укладывающееся в рамки обычных человеческих представлений.

Сюрреализм возник в 1920-х годах во Франции, но продолжает существовать и до сих пор. Его видными представителями выступили художники Ж. Миро (р. 1893), позднее перешедший на позиции абстракционизма, А. Джакометти (р. 1901). В последние годы центр сюрреализма переместился из Франции в США, где это течение приобрело особо реакционный характер.

Известными представителями сюрреализма являются американские художники Р. Матта (р. 1912), И. Танги (1900—1955), С. Липтон (р. 1903) и другие. Но наибольшей известностью среди сюрреалистов пользуется живущий в США испанский живописец Сальвадор Дали (р. 1904).

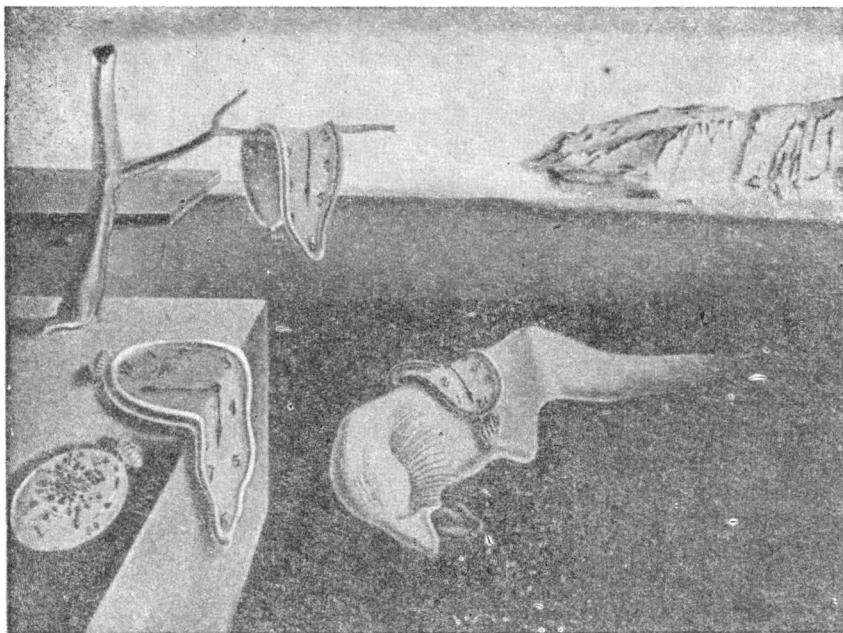
Сюрреализм — течение во многом противоречивое. Оно включало в себя вначале не только типично буржуазных художников — индивидуалистов и эстетов. На некоторых этапах развития к сюрреализму временно примыкали и представители западной прогрессивной демократической интеллигенции, увлекаясь мнимо бунтарской фразеологией этого течения.

Таких деятелей привлекал в сюрреализме его кажущийся протест против капитализма, против обывательщины и рутины в искусстве.

Однако лучше поняв сущность течения, прогрессивные деятели покидали его.

В настоящее время сюрреализм группирует вокруг себя преимущественно реакционные элементы художественной интеллигенции, часто выступающие с идеализацией и проповедью атомной войны и империалистического разбоя. Такого плана произведения создает, например, Сальвадор Дали. Его картины «Меланхолическая атомная идиллия», «Три сфинкса Бикини» и другие поражают своим антигуманистическим и милитаристическим духом.





С. Дали. Растекшееся время. 1931

Типичным примером сюрреалистического произведения может служить картина С. Дали «Пылающий жираф». На этом полотне изображена коричневато-желтая пустыня, окаймленная в глубине цепью синеватых гор. Среди пустыни стоит темный жираф с горящими шеей и спиной. Невдалеке от горящего животного находится желтое человекообразное существо, которое движется по пустыне. Весь передний план и центр картины заняты двумя совершенно фантастическими, напоминающими человеческие скелеты фигурами, составленными из каких-то конструкций и облаченных в мантии. Эти уродливые фигуры с лиловыми и зелеными руками выплясывают на фоне голубого неба какой-то невообразимый танец.

Трудно даже предположить, что хотел сказать своим произведением художник.

Совершенно невысказанное зрелище может быть только воспроизведением болезненного кошмара, совокупностью параноических видений, где нормальное человеческое восприятие отказывается постигнуть смысл невероятных символов.

На другой невыносимой картине С. Дали — «Растекшееся время» — изображено безлюдное побережье какого-то моря. На трупе неведомого морского чудовища, на ветке чахлого дерева и на каком-то ящике лежат свисающие, мягкие, эластичные часы. На крышке одних часов копошатся отвратительные муравьевидные насекомые.

Здесь также нельзя постигнуть смысла «картины». Но американский искусствовед А. Бэрр говорит по поводу этого произведения С. Дали: «Мягкие часы иррациональны, невозможны, фантастичны, парадоксальны, беспокоящи; они ставят в тупик, тревожат, гипнотизируют, они бессмысленны и сумасшедши, но для сюрреалиста эти прилагательные есть высшая похвала»<sup>1</sup>.

Произведения других американских сюрреалистов также носят характер бредового кошмара.

Один из лидеров современного американского сюрреализма П. Челищев сам определяет свои произведения как «пейзажи человеческих внутренностей». Картины другого американского сюрреалиста Х. Блума называются так: «Труп старухи», «Труп женщины», «Отрезанная нога».

Сюрреалисты стремятся напугать и утратить зрителя своих картин. Они стараются подавить человека отвратительностью образов, поставить зрителя в тупик от созерцания сцен, где нет никакой логической связи между явлениями и предметами, где обитают существа, не мыслимые на земле и вызывающие животное отвращение. Сюрреалисты внушают человеку ужас перед мирозданием, бьются над тем, чтобы человек утратил веру в разум, в опыт, в знание, чтобы он боялся исторического прогресса.

Сюрреализм — враг демократии, народности искусства, реализма, великих художественных традиций. Он стоит уже вне границ искусства. Если все живое и разумное в человеческом обществе тянется к знанию, к развитию, к свету, здоровью, счастью и радости, то сюрреализм культивирует безумие, болезненные галлюцинации, стремится изгнать из искусства все разумное, все, кроме того, что напоминает кошмар. Он стремится надломить человека со здоровой психикой, сделать его больным. В то время как подлинное искусство проникнуто стремлением к высоким человеческим идеалам, воспитывает в человеке возвышенное, героическое, красивое, сюрреализм возводит безобразное и уродливое, отвратительное и ужасное в подлинный культ. Может ли такое искусство отвечать народным потребностям, способствовать общественному развитию, поднимать человека на благородные дела?

---

<sup>1</sup> «Против буржуазного искусства и искусствознания». М., 1951, стр. 31.

Конечно, нет! Совсем наоборот. Сюрреализм — враг жизни, разума, счастья. Его идеал — психическое состояние сумасшедшего с его бредовыми видениями. Он хотел бы превращения всего света в сумасшедший дом. До сих пор люди стремились возвратить душевнобольным их разум, а сюрреалисты стремятся здоровых превратить в душевнобольных!

Конечно, такое «искусство» отвечает объективно только интересам крупной буржуазии. Она заинтересована в существовании искусства, дурманящего и затемняющего сознание трудящихся, отвлекающего от противоречий действительности. Для нее страшен светлый разум и ясный, здоровый взгляд на вещи у трудящегося населения, ибо это способствует историческому движению вперед, влечет за собой ускорение гибели капитализма.

Сюрреалисты, нигилистически отрицая подлинно великие реалистические художественные традиции человечества, «развивают» в какой-то степени самые отвратительные, самые низкие и патологические тенденции, имевшие место в отдельные периоды истории искусства. Известно, например, что в XIX веке на некоторых немецких выставках экспонировались «картины», вызывавшие омерзительное чувство у зрителей. Так, на одной из картин была изображена сцена пытки женщины водой, причем ее глаза от мучений вылезали из орбит, страшно раздувшийся живот готов был разорваться. А палачи, зажав жертве нос, заставляли ее глотать второе ведро воды. И эта ужасная сцена была изображена с иллюзионистической достоверностью, представляя какое-то кошмарное видение.

На другой картине подобного же направления были изображены трупы различных степеней гниения, пожиравшие друг друга и пившие собственный мозг<sup>1</sup>. Вот этими-то истоками истории искусств и питается дерево сюрреализма, почву которого обильно увлажняют золотом в корыстных, классовых интересах магнаты современного буржуазного мира.

Часто представители сюрреализма говорят о революционности своего направления. Но это утверждение лишено всякого основания. Революционно то, что ведет общество вперед, а не назад, ломает старые, действительно отжившие порядки и представления во имя более передовых. Сюрреализм же низводит здорового человека до умственной несостоятельности душевнобольного, апеллирует к каким-то подсознательным представлениям и животным инстинктам человека. Сюрреализм не только не хочет воспроизводить в произведениях искусства типиче-

---

<sup>1</sup> А. Ф. Кони. На жизненном пути. СПб., том I. 1913, стр. 35.

ских явлений действительности ради воспитания общества, но отмахивается от действительности, от реальной жизни, уходит в мрачный мир патологических видений. Что же имеет общего такая программа с революцией, с прогрессом, с борьбой за счастливое существование народа? Ровно ничего. И «революционность» сюрреализма просто выдумана продажным буржуазным искусствознанием, высосана из пальца, чтобы прикрыть и приукрасить это омерзительное течение в искусстве. Нельзя же признать за революционность ту войну, которую ведут сюрреалисты с великими художественными традициями, с разумом, с красотой! На самом деле сюрреализм — пособник отживающей буржуазии, он насквозь враждебен революции, народу, трудящимся. Понимают ли это поборники сюрреализма? По-видимому, многие из них понимают это, но поскольку их искусство выполняет определенный социальный заказ и хорошо оплачивается, это их мало смущает. Во всяком случае. Сальвадор Дали ценит доллары выше всех моральных устоев и эстетических норм. «Из всех наличных ценностей современной живописи, — говорит он, — навечно останутся переводимые в план материальный всегда любимые мною деньги»!<sup>1</sup>

Сюрреализм, как и другие упадочные течения буржуазного искусства, основывается на философском субъективном идеализме (главным образом фрейдизме), отрицающем реальный мир и признающем единственной реальностью сознание и подсознание индивидуума.

## **ПРЕДЕЛЬНЫЙ ТУПИК (ОБ АБСТРАКЦИОНИЗМЕ)**

Самым распространенным течением в современном упадочном буржуазном искусстве является сейчас абстракционизм, или беспредметничество.

Название абстракционизм происходит от латинского слова абстракцио (abstractio), что означает удаление, отвлечение.

До абстракционизма всякое искусство было предметным или фигуративным, то есть изображающим с большей или меньшей степенью правдивости предметы и явления реального мира.

Абстракционизм же отвлекается от изображения реальных предметов. Это искусство беспредметное. Но абстракционисты отвлекаются не только от предметов реально окружающего их мира, но и от сознания,

---

<sup>1</sup> С. Можнягун. Ложь и правда Сальвадора Дали. «Советская культура», 1959, 23 июля.

рассудка, опыта. Они стремятся «творить» свои произведения, так сказать «выключая» сознание, мыслительный процесс. Поэтому-то абстракционистские произведения и представляют собой бессмысленное сочетание красочных пятен и линий, обычно не напоминающих существующие в природе предметы или изображенные настолько изуродованными, обезображенными, что мало напоминают о реальности.

Абстракционизм разрушает художественную форму, отказывается от художественного образа, он ничего не изображает и заводит искусство в страшный, непроходимый тупик. Произведения абстракционизма не могут считаться произведениями искусства, так как они ничего не изображают и не раскрывают.

Между тем подлинно великие произведения искусства со времен первобытного человека до наших дней всегда отражали окружающий мир в конкретно-чувственных образах. Само искусство не может рассматриваться иначе как форма общественного сознания, как средство отображения и изменения мира. Но абстракционистские произведения не отражают действительности, они не являются средством ее познания. Они не способны воспитывать и поднимать человека на благородные и прекрасные дела. А раз они лишены воспитательных возможностей, они не могут являться средством изменения и улучшения мира.

Красочные размыты, бесформенные цветочные пятна, кляксы краски, линии, полосы, хаотически нагроможденные на полотно, не способны превратить это полотно в картину. Фантастические пучки проволоки, бесформенные глыбы металла, ничего не изображающие куски дерева или камня, представляемые обычно как произведения абстракционистской скульптуры, никак не могут относиться к искусству ваяния.

Истинное произведение искусства возвышает человека, учит его, направляет его стремления и усилия. Искусство — это мудрый учитель жизни, наставник. Чему же может научить человека бессмысленная пачкотня, бездумное малевание абстракционистов? Какую же пищу уму и чувству может дать абстракционистское произведение, которое создается при выключении интеллекта художника?

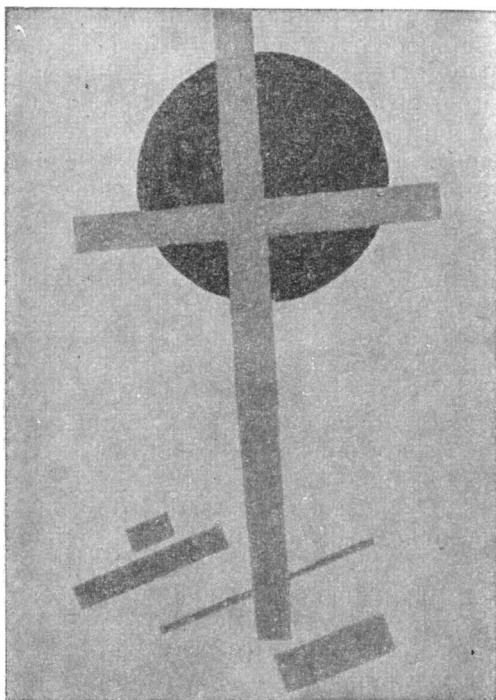
Отношение абстракционистов к удовлетворению запросов зрителей напоминает поведение человека, дающего голодному камень вместо хлеба.

Абстракционизм возник еще до первой мировой войны. К числу его «зачинателей» следует отнести наших соотечественников Казимира Малевича (1878—1935), Василия Кандинского (1866—1944), Михаила Ларионова. Они провозгласили основные принципы беспредметничества, или, как они выражались, «супрематизма».

Однако их «новаторство» и тогда не получило признания народа. Правда, после Великой Октябрьской революции они пытались провоз-

гласить свое искусство самым «революционным». Но никакой революционности не было в том, чтобы отвернуться от действительности и ее важнейших задач, от борьбы за Советскую власть против интервентов, за преодоление голода и разрухи. Подлинно революционное искусство помогло в эти годы народу громить врагов родины, героически бороться и налаживать хозяйство. Супрематисты же занимались пустым формо-творчеством, бесцельным экспериментаторством и, в сущности, отвлекали массы от решения революционных задач. Таким образом, несмотря на благие пожелания и честные намерения супрематистов, их искусство не только не помогало, но и мешало революции. Народ бойкотировал их произведения, они не получили признания на родине.

Многие помнят, что еще в течение 1930-х годов произведения этих «родоначальников» абстракционизма висели в залах Третьяковской галереи. Но настоятельные требования широких масс зрителей заставили убрать творения Малевича, Кандинского, Ларионова в запасники.

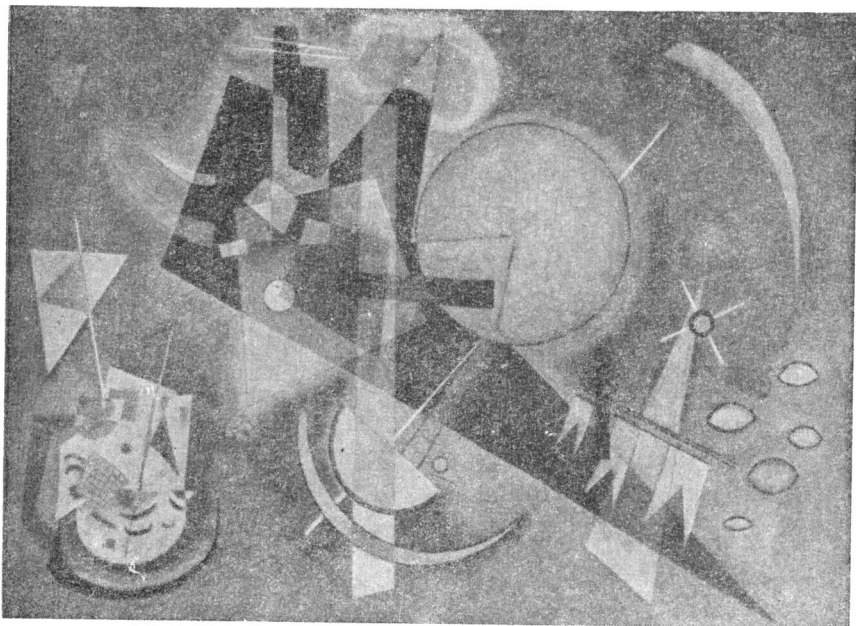


К. Малевич. Супрематическая композиция. 1915

Несколько позднее абстракционисты появились во Франции (А. Лоранс, р. 1885), в Голландии и других странах. В Голландии с абстракционистскими работами выступили в 1917—1918 годах П. Мондриан (1872—1944) и Т. Ван-Дусбург (1883—1931).

Более широкое распространение получил абстракционизм после второй мировой войны. Сейчас цитаделью абстракционизма являются Соединенные Штаты Америки.

Известными представителями абстракционизма являются Ж. Миро (р. 1893), П. Клее (1879—1940), А. Матисс (р. 1869), М. Тоби (р. 1890), Дж. Поллак (1912—1956), Г. Гартунг (р. 1904), В. Базиотес (р. 1912), В. Куннинг (р. 1904), М. Ротко (р. 1903) и другие. Родствен-



В. Кандинский. В голубом 1925

ные абстракционизму произведения иногда создает П. Пикассо. Надо, однако, сказать, что Пикассо создал раньше и создает в последние годы немало реалистических произведений. При этом отдельные реалистические художественные образы, созданные Пикассо, получили всеобщее признание.

Пикассо владеет точным реалистическим рисунком, мастерством формы, композиции и колорита. И когда он направляет свой высокий художественный талант на создание реалистических произведений, получаются значительные ценности. Сильное впечатление оставляют такие его картины, как «Старик-нищий с мальчиком» (1903), «Девочка на шаре» (1905) и некоторые другие. Работы же Пикассо, близкие по характеру к абстракционизму, остаются непонятными широкому зрителю.

В том, что известный и передовой общественный деятель, борец за мир, коммунист Пикассо отдает дань увлечению формалистическим искусством, заключается большой парадокс, большое внутреннее противоречие художника, пришедшего к самому передовому мировоззре-

нию, но не сумевшего преодолеть в эстетической области буржуазных влияний, родимых пятен декадентства. Сформировавшись, как художник, в конце XIX — начале XX века, он всю жизнь прожил в окружении художников, принадлежавших к различным декадентским течениям. Такое влияние трудно быстро преодолеть. Враги коммунизма злорадствуют по поводу художественных позиций Пикассо, часто несовместимых с принципами социалистического реализма. Но что же поделать? Человек — это не механизм, который можно настроить и наладить должным порядком. Человек, да еще и проживший не короткую художественную жизнь, как Пикассо, явление крайне сложное. И нужно восхищаться тем, что этот человек, давно сформировавшийся, давно получивший всемирную известность, сумел преодолеть многие препятствия и трудности, чтобы подняться до коммунистических политических взглядов, до активной борьбы с милитаризмом, фашизмом, национализмом, империализмом.

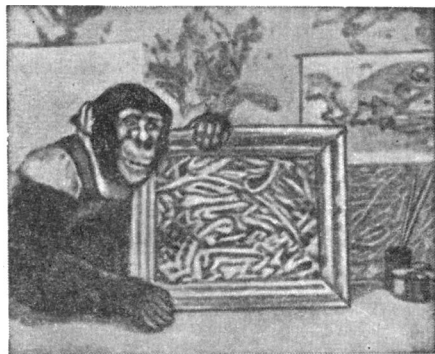
Среди абстракционистов есть честные и искренние художники, которые заблуждаются в понимании сущности и задач искусства. Есть среди них и люди передовых демократических идей, борцы за мир, а иногда даже и коммунисты. Они искренне верят в то, что занимают передовые позиции в искусстве, находятся в авангарде художественной цивилизации. Но какой бы передовой ни была их общественно-политическая деятельность, как бы высоко ни ценили мы их заслуги в борьбе за мир, демократию и прогресс, их горькие заблуждения в вопросах искусства нельзя замолчать. Нельзя не отметить и их идейной непоследовательности, поскольку они, будучи абстракционистами, сползают в вопросах философии к субъективному идеализму, поскольку они отказываются от того, чтобы включить искусство в общую борьбу за высокие политические идеалы, за общественный прогресс.

Мы должны отметить некоторую непоследовательность взглядов тех художников, которые, с одной стороны, стоят на позициях марксизма в вопросах политики, борьбы за мир, демократию и социализм, а с другой — занимаются абстракционистским искусством. Для марксиста искусство — часть общепартийного дела, часть общереволюционного дела, которое должно быть поставлено на службу революционному движению. Но, конечно, абстрактное искусство не только не служит революционным целям, не вдохновляет на борьбу за народные интересы, но и представляет собой бегство от действительности и ее противоречий, уход от гуманистических устремлений, от гражданских мотивов.

Абстракционизм порой находит своих приверженцев среди художников социалистических стран. Но это не меняет буржуазной природы



самого направления в целом. Наличие художников-абстракционистов в социалистических странах объясняется буржуазным влиянием на творческую интеллигенцию, непреодоленностью капитализма в сознании людей. Это все родимые пятна капитализма в области идеологии. Но по мере успехов коммунистического строительства в этих странах родимые пятна все больше будут исчезать!



Обезьяна «Вики» со своей картиной.  
Фотография.

Но если среди абстракционистов и есть честные, искренние, политически прогрессивные деятели, то не они являются костяком этого движения. Основная масса абстракционистов — это типичные представители буржуазной интеллигенции с ее индивидуализмом, эгоизмом, эстетством и богемностью. Многие из них являются откровенными шарлатанами, стяжателями и бравадируют этим. Они не обременены щепетильной совестью или простой человечностью. Бизнес для них — главный стимул в искусстве. И, поскольку им платят отлично, они готовы без зазрения совести обманывать публику, выдумывая все новые и новые изобразительные бессмыслицы.

Некоторые предприимчивые дельцы используют для писания картин мартышек, попугаев, ослов. Другие пишут абстракционистские произведения путем ежедневного вытирания о холст выпачканных в краске кисточек. Третьи выливают без всякого смысла на полотно краски. Так, известный американский абстракционист Дж. Поллак беспорядочно выплескивал на холст разведенные в баночках краски и таким путем создавал свои произведения. Рассказывают, что английский абстракционист В. Грин сначала поливает разостланное на полу полотно красками и чернилами, посыпает полученное красочное месиво песком, затем ходит по нему и в заключение ездит на велосипеде, время от времени резко тормозя.

Читатель может узнать и о таком способе «творчества» абстракционистов, которым пользуются некоторые французские художники: они мажут обнаженную натурщицу краской, а затем тащут ее тело по разостланному холсту. И это все! Картина готова! Так, живописец-француз Ив Клейн мажет обнаженных натурщиц разными красками, а затем

просит их прыгать, скакать и ползать по холсту. Поклонники абстракционизма находят такой способ живописи началом новой эры в искусстве, целой революцией, потому что натура здесь не пассивно дает себя воспроизвести на холсте, а активно участвует в создании произведения «искусства» и сама запечатлевает себя<sup>1</sup>.

В газетах недавно сообщалось, что швейцарский художник-абстракционист Тингли, проживающий в Нью-Йорке, предложил усовершенствовать агрегат для молниеносного создания абстрактных картин.

Устроен этот механический художник проще простого. Тюбик с краской закладывается в специальное приспособление, затем включается моторчик, краска выжимается на холст и... шедевр готов!<sup>2</sup>.

Итальянский художник Джузеппе Скардовелли изобрел еще более «оригинальный» способ создания произведений искусства, став основате-

лем целого нового течения в упадочной художественной культуре Запада — так называемого «зонтицизма». Он берет старые зонтики, распластывает их причудливо на холсте и дает новому произведению кричащее название. Надо заметить, что ведь находятся покупатели, которые за большие деньги приобретают такие картины!



Как французский художник Ив Клейн создает свои картины. Фотография.

В одном из последних номеров журнала «Америка» художественный критик Дороти Адлоу рассказывает о методе творчества современного американского скульптора-абстракциониста Теодора Рошака. Критик явно хотел «воспеть» поэзию труда американского ваятеля. А объективно получился шарж потому, что большие творческие претензии скульптора находятся в карикатурном противоречии с его творческим мето-

<sup>1</sup> «Новое платье Ива Клейна». «Литературная газета», 1961, 11 февраля.

<sup>2</sup> «Механический художник». «Литературная газета», 1961, 16 марта.

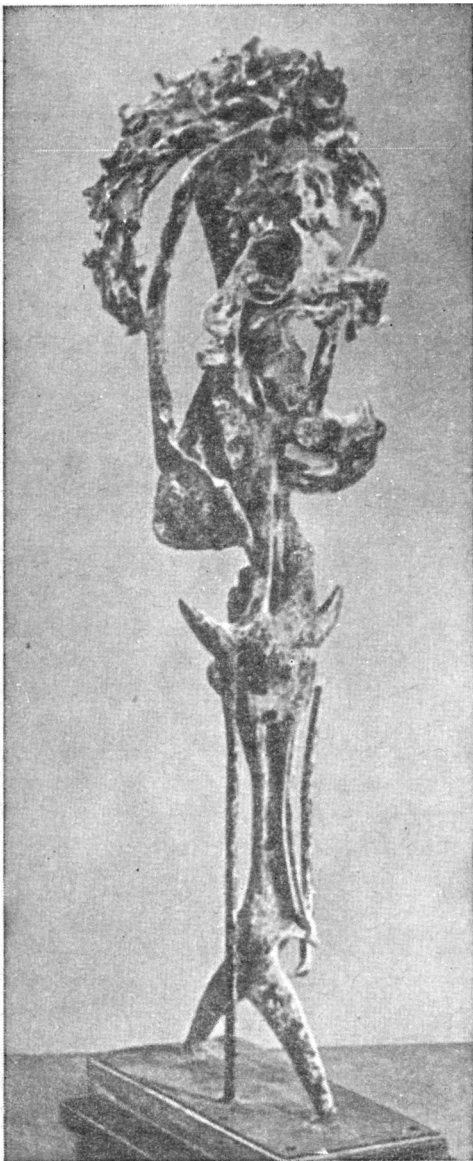
дом и результатами его работы. «В руке у него не резец ваятеля, — пишет Д. Адлоу, — а паяльная лампа. Работает он в слесарной мастерской, а не в ателье художника. Неотделимый от века машин, он стремится облечь в эпическую форму чуда современной науки. В каком-то смысле он напоминает механика или инженера. Его стихия — металлическая скульптура. Чтобы выразить чувства человека промышленной эпохи, передать идеи, связанные с расширяющейся Вселенной, он не формирует и не отливает статуи в освященной веками традиции, а использует автогенную резку и сварку... Он пришел к убеждению, что творческие замыслы ему удастся с большей силой и безусловно с большей убедительностью воплотить в жизнь, воспользовавшись методами сварки и напаивания. Пламя ацетиленовой горелки обеспечивает формам из металла большую свободу и экспрессию. Этим пламенем скульптор режет металл, напаивание же разнообразит фактуру и окраску поверхности...

Не изумительно ли, что сварка, применяемая в промышленности для чисто практических целей, в руках художника становится средством выражения его духа, его горения?

Ацетилено-кислородное пламя, которое режет, спаивает, формирует и отделяет металл, оказалось как нельзя лучше пригодным для выражения беспокойства, волнения, внутренней тревоги. Оно оставляет за собой не четкие, уверенные линии, но сморщенные, узловатые формы и контуры, не сияющие плоскости, но грубые, выщербленные, запекшиеся поверхности... Художник работает в атмосфере свободы, творя образы, которые кажутся живыми, которые вздымаются, парят, бурлят, попирают законы тяготения... Он стремится придать конкретные формы скрытым, бессознательным силам. Эти формы, частью реальные, частью фантастические, возникают в огне современной техники. Они вне эпохи и вне времени. Они твердят нам о стихийной, первозданной жизни. Они сродни природе, очертаниям цветов, птицам, луне и звездам. Они намекают, а не изображают, они выражают, а не представляют что-либо.



Рождение «зонтицизма». Итальянский художник Джузеппе Скардовелли со своей картиной. Фотография



Т. Рошак. Небесная гончая. 1953—1954

Они будят воображение своей загадочностью»<sup>1</sup>.

Для того чтобы смысл этой горячей проповеди в защиту абстракционистского творческого метода дошел до читателя, мы приводим здесь заимствованные в журнале «Америка» фотографии, изображающие Теодора Рошака в мастерской, и некоторые из его произведений. Рошак не единственный художник-«сварщик». Легкость «творческого» метода посредством сварки способствует тому, что число его приверженцев растет. К «сварщикам» принадлежит, в частности, американский архитектор и скульптор Айбрэм Лэсоу, который раскрывает «тайны» своего творчества в следующих словах: «Когда я свариваю скульптуру, в работе моей не участвует никакая сознательная мысль»<sup>2</sup>.

Абстракционизм имеет множество направлений. Есть, например, распространенный в США абстрактный экспрессионизм. Его особенность заключается в способе «творчества», в манере нанесения краски на полотно. Как пишет один из американских искусствоведов: «Сторонники абстрактного экспрессионизма обращают большое внимание на сам физический акт рисования. Независимо от

<sup>1</sup> Дороти Адлоу. Теодор Рошак — скульптор XX века. «Америка», 1961, № 56, стр. 14 и 16.

<sup>2</sup> «Скульптурное варевое». «Литературная газета», 1961, 25 мая.



Американский скульптор Т. Рошак в своей мастерской.  
Фотография.

того, работают ли они кистью, ведром или изогнутой ложкой, они ставят себе цель выразить свои чувства самими движениями, которыми они накладывают краску... Они редко представляют себе заранее, что хотят изобразить, и самым категорическим образом подчеркивают, что они не хотят этого знать»<sup>1</sup>.

Одной из разновидностей абстракционизма является также «ташизм». Название это происходит от французского слова *tache* — пятно, а самое течение может быть названо — «пятнизм». Сущность ташизма заключается в том, что он признает только живопись в виде красочных пятен. Ташисты ищут возможности «раскрыть» свой внутренний мир, свое «я» в красочных пятнах, каждое из которых кладется на холст без участия рассудочной деятельности. Ташизм возник во Франции после 1945 года, а затем получил распространение в ряде других стран, особенно в США. Видным представителем течения был уже упоминавшийся художник Дж. Поллак. В сущности вся ограниченность и порочность абстракционизма присущи в полной мере и такой его разновидности, как ташизм.

Но как бы ни отличались незначительно эти различные виды абстракционизма — все они одинаково отворачиваются от действительности, от рассудка, не хотят изображать реальный предметный мир.

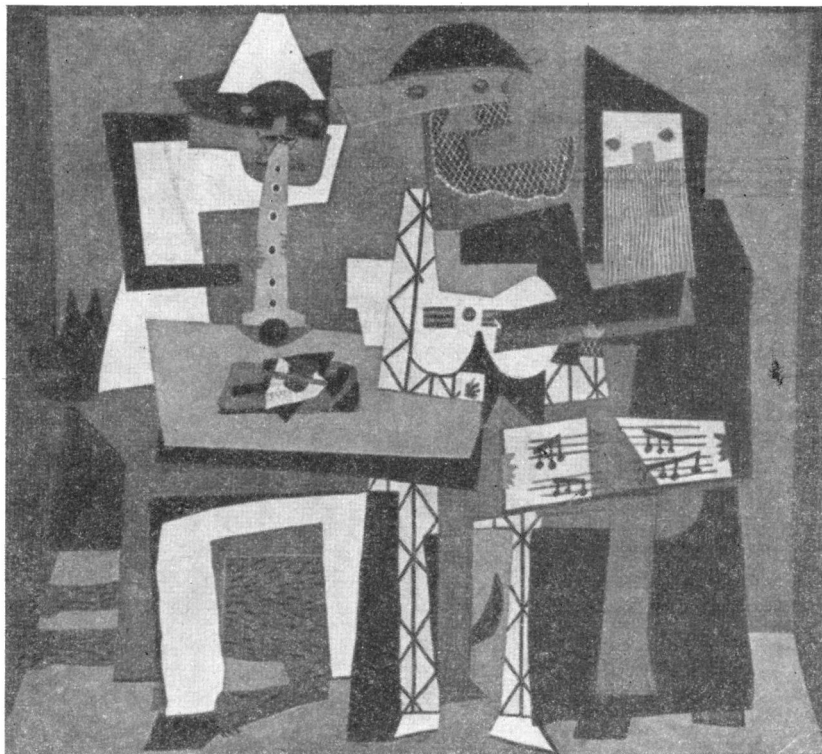
Абстракционизм является результатом стремления художника уйти от действительности, от сложных вопросов и раздражающих противоречий современной общественной жизни. Художник-абстракционист пытается, как аист, спрятать свою голову под крыло и закрыть глаза на окружающее. И это происходит потому, что события общественной жизни не понятны ему, устрашают его — человека, далекого от понимания законов общественного развития. Американский искусствовед-формалист Ллойд Гудрич прямо заявляет, что абстракционизм — это бегство от тревожной действительности «в мир эстетической гармонии».

Вместе с тем часто абстракционисты пытаются представить свое направление в искусстве как самое современное, отвечающее атомному веку, стоящее на уровне великих технических завоеваний современности.

Теоретики абстракционизма и других новейших модных течений в буржуазном изобразительном искусстве пытаются обосновать закономерность появления этих упадочных явлений ссылками на новейшие данные науки. Опираясь на идеалистическую философию, фальсифицируя выводы подлинной науки, они утверждают, что будто с открытием

---

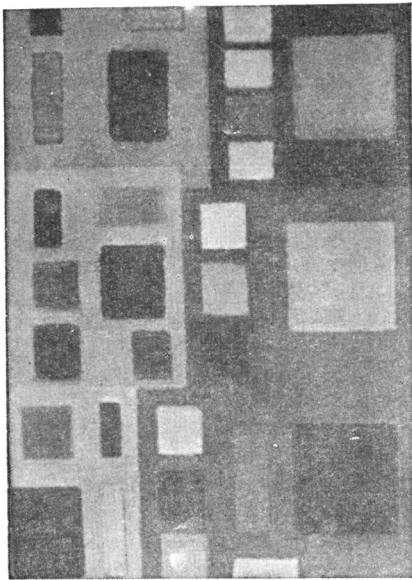
<sup>1</sup> Из книги «300 лет американской живописи», под редакцией Александра Элнота. Цитируется по статье «Современные течения в американской живописи». «Советская культура», 1958, 23 сентября.



П. Пикассо. Три музыканта. 1919.

законов строения атома исчезла материя, что она превратилась якобы в энергию, что все сложившиеся столетиями человеческие представления о строении мира лопнули, как мыльный пузырь, что мир призрачен, загадочен, непознаваем, что наши ощущения обманчивы. И вот абстракционизм и выражает, говорят они, эту особенность новейших представлений о мире как о неустойчивом, призрачном явлении, существующем постольку, поскольку его сотворило субъективное человеческое сознание.

Конечно, ссылки на науку здесь смехотворны и носят характер прямой спекуляции. Новейшие данные науки не только не отвергают, но лишний раз подтверждают существование материи, безграничность возможностей познания мира, достоверность наших ощущений.



А. Немур. Пастель. 1955

Дальше мы рассмотрим, насколько основательны заявления абстракционистов о соответствии их творчества достижениям современной науки.

Пока же отметим, что, превознося свою антихудожественную стряпню как якобы «искусство атомного века», абстракционисты считают реалистическое искусство XVI—XIX веков безнадежно устаревшим, старомодным, не соответствующим эпохе атомной энергии, космических полетов и пр.

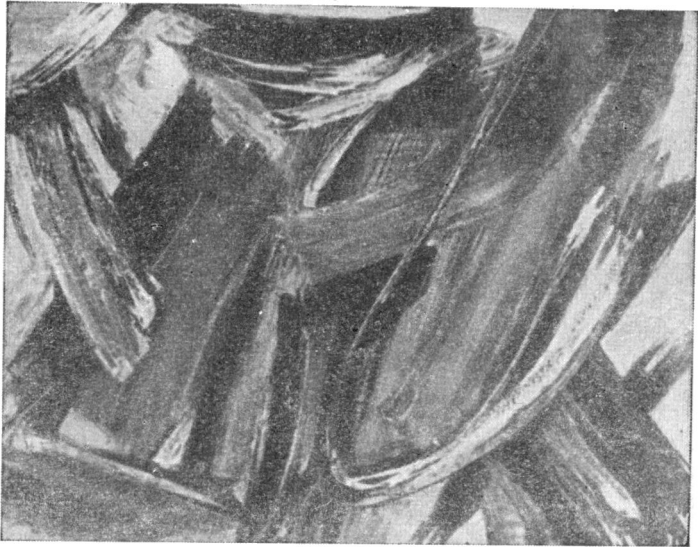
Конечно, такие представления не имеют ничего общего с истиной. Они придуманы для обмана масс как яркая, кричащая, но фальшивая реклама. Эти рассуждения призваны декорировать бессмысленность абстракционизма и скрыть его пустоту за демагогическими и пышными рассуждениями. На самом же деле абстракционизм не имеет ничего общего с великими научными открытиями и техническими достижениями современности.

В результате невероятных умственных усилий и напряженного труда многих поколений ученых удалось проникнуть в тайны материи, расщепить атом, использовать атомную энергию в полезных для человека целях. То же можно сказать и об осуществлении космических полетов, о завоевании космоса. Эти всемирно-исторические достижения науки и техники представляют собой триумф знания, труда, таланта. Великие открытия науки нашего времени дают колоссальную власть человеку над природой, возвеличивают его, обогащают его.

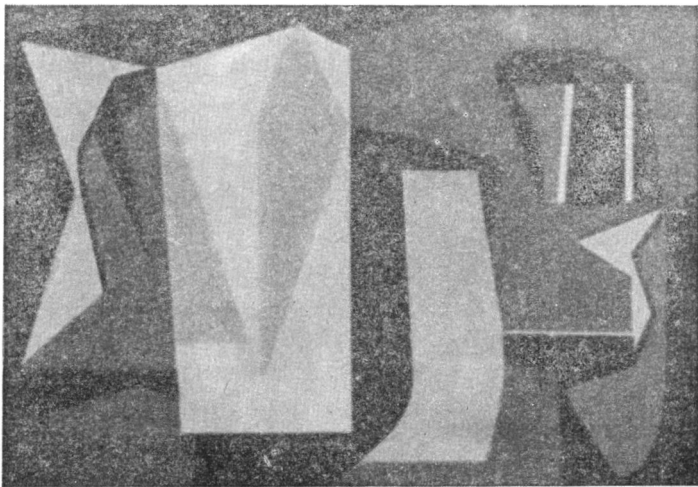
Абстракционистские же выкрутасы принижают человека до уровня животного, ибо обезьяны, попугаи, ослы способны создать шедевры абстракционистского искусства. Абстракционистские произведения лишены познавательности, не содержат в себе даже элементов знания, проникновения в сущность мироздания. Их создает человек, но, как правило, при «выключении» своего сознания. Абстракционистские произведения — это апофеоз бессмыслицы и бездумности.

Значит, ни о каком соответствии абстракционизма атомному веку не может быть и речи.





Г. Шнейдер. «Д.17». 1958



О. Ритчль. Композиция 54/53. 1954

Нашей эпохе великих социальных и технических завоеваний человечества должно отвечать такое высокоидейное и высокохудожественное искусство, которое глубочайшим образом раскрывает величайшие истины жизни и проникает в тайны действительности, которое показывает пути общественного развития и учит каждого, какое место он должен занять в великих событиях эпохи. Таким искусством является искусство социалистического реализма.

Гениальные открытия и изобретения современности есть результат напряженнейшего труда. Абстракционистские же произведения обычно рождаются без всякого серьезного напряжения сил человека, его нервной энергии, его творческих поисков. Чтобы наляпать красочное месиво на холст в несколько минут путем приплясывания, езды на велосипеде, выстреливания красок из тюбиков, не нужно много сил, поисков, труда. Значит, нельзя шарлатанское легкоделие абстракционистов рассматривать как параллель великим техническим завоеваниям нашего времени.

Достижения современной науки родились в результате многовекового развития знания, развития традиций, усилий поколений ученых. Со времен Древней Греции шло накопление верных сведений о строении материи и об атоме, которое и привело в конце концов к победоносным открытиям современности.

Но если достижения современной науки и техники явились результатом освоения, переработки и развития научных традиций, то абстракционизм начисто отбрасывает традиции, игнорирует их. Абстракционизм выбрасывает в мусорную яму величайшие открытия художников разных стран и эпох, в том числе учение о воздушной и линейной перспективе, о цвете, о пропорциях, о светотени, рисунке, анатомии. Абстракционисты отвернулись от того огромного научного и творческого вклада, который внесли в сокровищницу художественной культуры Ван-Эйки, Леонардо да Винчи, Тициан, Веласкес, Рембрандт, Мане, Репин, Суриков и другие. Абстракционисты игнорируют мастерство, идейность, гуманизм подлинно великого искусства прошлого. И если современные научные достижения венчают усилия поколений ученых и возвышают человечество, делают его еще большим властелином над природой, абстракционисты обедняют и обкрадывают человечество, игнорируя даже то, что было открыто великого до них, отворачиваясь от традиций.

Отсюда ясно, что, утверждая свое соответствие современным открытиям науки и техники, абстракционисты занимаются демагогией, обманом. Примазываясь к научным достижениям человечества XX века, они рассчитывают на доверчивых простаков.

Представители новейших течений буржуазного изобразительного искусства, в том числе и абстракционизма, многие годы пытаются убе-

дить публику в том, что именно они поняли и учитывают полностью специфические особенности живописи и скульптуры. С этой целью они якобы пытаются всемерно «развивать» чувственно-пластическое начало и изгоняют содержание, идею. По их мнению, вся предшествовавшая живопись, особенно живопись XIX века, грешила повествовательностью, литературностью. А между тем, дескать, это дело художественной литературы, публицистики. Специфика же изобразительного искусства — в художественной форме, в красках, пластике, объемности, линиях, фактуре. Под флагом борьбы с литературностью в сущности ведется борьба с тем, чтобы произведение изобразительного искусства выражало мысль, идею. Таким образом, идет война за безыдейное, аполитичное, бездумное искусство.

Еще Г. В. Плеханов хорошо понял, что намерение изолировать изобразительное искусство от литературы есть не что иное, как попытка нанести удар по его идейности, оторвать искусство от жизни. «Задача искусства, — говорил Плеханов, — заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила. Замечательно, что те самые люди, которые хотели бы отделить целою пропастью живопись от литературы, часто приветствуют «слияние» — мнимое, невозможное — живописи с музыкой. Их восхищают разные «симфонии красок». И это понятно. Когда эти люди стараются отгородить китайской стеною живопись от литературы, они борются собственно с элементом идейности, влиянию которого литература поддается, как известно, с гораздо большею легкостью, чем музыка»<sup>1</sup>.

Ниже мы увидим, способствуют ли формалистические течения развитию художественной формы. Сейчас же отметим, что пластически-чувственная сторона изобразительного искусства не может и не должна противопоставляться идейной стороне. Формалисты искусственно надумывают это противопоставление в искусстве. История искусств показывает, что великие произведения реалистической живописи большие идеи, богатейший сюжет блестяще воплощают в пластически-чувственной форме, что идейное и чувственное начала могут синтезироваться в образах огромной художественной значимости. Возьмем такие великие произведения, как «Крестный ход в Курской губернии» И. Е. Репина или «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова. Разве эти произведения велики только идеей или только пластической стороной? Они велики органическим слиянием обоих этих начал, тем, что большое содержание воплощено в совершенную форму. И как потеряли бы свою значимость «Крестный ход» и «Боярыня Морозова», если бы в их основу не было

---

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и литература (сборник). М., 1948, стр. 196

положено большое содержание, а были бы только переливы и сочетания красок.

Искусственное противопоставление в живописи пластически-чувственного начала сюжетности, повествовательности ведет, в сущности, к принижению значения идейности, ибо развернутый глубокий сюжет, литературность сами по себе, являясь средством раскрытия ситуаций, характеров, событий, могут только обогатить живопись, сделать ее содержательнее. Недоценка, умаление их роли ведут к обеднению изобразительного искусства, к сужению его возможностей.

Попытки под личиной учета специфики искусства оторвать изобразительное искусство от жизни, от литературы, ограничить его сферой чисто формально-пластических исканий, вытравить из искусства идею, содержание делались бесчисленное количество раз. И характерно, что большей частью это стремление к «искусству для искусства» исходило от представителей реакционных классов. Эту тенденцию во Франции в XIX веке отстаивали, например, братья Гонкуры, в России — писатель П. Д. Боборыкин, А. З. Ледаков, С. П. Дягилев, А. А. Дьяков и множество других реакционных критиков различных направлений.

Представители новейших течений буржуазного искусства только перепевают мысли и фразы этих реакционеров. Их взгляды стары и гнилы.

Выдающийся русский прогрессивный художественный критик В. В. Стасов вел жестокую борьбу с таким пониманием «специфики» изобразительного искусства, с попыткой отгородить искусство от жизни, от литературы.

В 1880-х годах Боборыкин возражал против того, чтобы искусство, подобно литературе, обращалось к сюжету, содержанию. Он говорил, например: «Пора, наконец, признать полную самобытность живописи и не делать из нее орудия для вещей, совершенно посторонних искусству. Произведения живописи должны восхищать нас не содержанием, а специально творческими достоинствами и приемами»<sup>1</sup>.

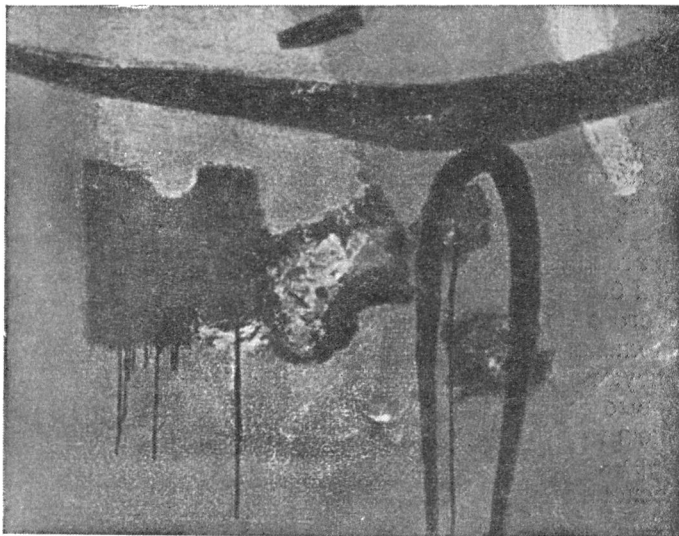
В ответ на эти слова Стасов удивительно метко, глубоко и остро писал:

«Каково! Мысль, негодование, жгучая боль, страдание, глубокая симпатия или антипатия к тем или другим явлениям жизни — все это «посторонние вещи для искусства!». Художник не должен никогда этого ни ощущать, ни выражать! Он должен быть только праздным шалун-формы, он должен баловать красками и линиями для того только, чтобы доставить пустейшее «удовольствие» дилетантам и приличное

---

<sup>1</sup> В. В. Стасов. Тормозы нового русского искусства. Избр. соч., т. II. М.—Л., 1937, стр. 360.

**М. Мабе**  
Картина № 3.  
1959



«рассеянье» зевающей толпе. Литература должна делать одно дело, серьезное, важное, глубоко значительное, оставляющее по себе широкие борозды на обществе, — с искусства довольно и роли милого поешника и приятного развлекателя! Как будто живопись не родная сестра литературы и может нынче согласиться на ту низменную роль, какую часто играла прежде...»<sup>1</sup>.

Теперь рассмотрим еще один аргумент абстракционизма.

Часто абстракционисты говорят, что, игнорируя в искусстве содержание, они, однако, развивают художественную форму и имеют колоссальные заслуги в создании художественной формы. Это самооправдание также рассчитано на простодушие публики.

В самом деле, во всякой картине или скульптуре содержание и форма неразрывно, органически связаны между собой, причем содержание определяет форму. В картине А. А. Дейнеки «Окраина Москвы. 1941 г.» художник хотел показать уголок советской столицы в тяжелое зимнее время 1941 года, когда немецко-фашистские захватчики стояли

---

<sup>1</sup> В. В. Стасов. Тормозы нового русского искусства. Избр. соч., т. II. М.—Л., 1937, стр. 360.

на ее подступах. И он создал замечательный художественный образ, который во многом раскрывает героический характер советского человека, причину неприступности Москвы и непобедимости советской страны.

Содержание произведения несложно. Изображено несколько каменных домов с выбитыми рамами, остовы разрушенных строений, дорога с едущим по улице грузовиком, ряды надолб и противотанковых ежей на переднем плане.

Художник избирает такую композицию, при которой дорога почти диагонально пересекает полотно. Этим приемом он показывает город, как бы стоящим на холме. У зрителя создается впечатление, что достичь этого холма не так-то просто, для этого надо преодолеть трудный, скользкий подъем. Сами дома то коричневые, то красные, то желтые, рисуются художником не как уютное жилище, а как своеобразные суровые крепости, неприступные твердыни, устойчивые и крепкие. Этому впечатлению способствует и выбранный художником горизонтальный формат полотна. Приглушенный цвет домов вносит чувство тревоги, беспокойства, настороженности. Строгий, чеканный ритм надолб, обращенных в сторону врага, довершает образ грозной, ошетилившейся окраины. Пейзаж безлюден, но это безлюдье еще больше подчеркивает грозный облик города. Кажется, что все живое население, способное носить оружие, затаилось, ушло под землю, подготовилось к сокрушающей встрече с врагом. Порывы резкого ветра треплют брезент грузовика и свидетельствуют о ледящей стуже, которую встретит здесь неприятель. Мрачное свинцовое небо подчеркивает драматизм сцены.

Так художественная форма произведения — композиция, цвет, свет, рисунок, ритм линий и т. д. — служит задаче создания образа, раскрытия содержания.

Но возьмем любое абстракционистское произведение и попробуем увидеть там какое-нибудь достижение в области художественной формы. Вот, например, картина итальянского абстракциониста Альфредо Кигине «Серые массы» (1960). Здесь зритель видит на полотне несколько неровных серых полос. И это все! О какой же художественной форме здесь может идти речь? Здесь нет культивирования и совершенствования художественной формы, но есть прямое ее игнорирование, разрушение, изгнание.

Художественная форма — это совокупность, органическое единство способов и средств художественного выражения данного, конкретного содержания произведения. Это — совокупность композиционных, колористических, светотеневых, фактурных и иных приемов, которые способствуют раскрытию идеи произведения посредством изображения предметов, вещей, явлений. Но никаких предметов, никакого образа в

произведении Кигине нет, значит нет никакой осмысленной художественной формы. Или возьмем скульптуру итальянца Квинто Германди «Фигуры» (1960). О какой же художественной форме и совершенствовании этой формы может идти речь в этом бесформенном куске бронзы? Кому нужно, наконец, такое «совершенствование» художественной формы? Конечно, такое «совершенствование» формы есть пустое и никчемное трюкачество. Подлинные достижения художественной формы имеют место там, где они служат яркому правдивому выражению содержания, изображению явлений реального мира, а не в абстракционистских кривляниях.

Абстракционисты часто кокетничают своим «новаторством». Но новатором называется не просто человек, который применяет в деятельности новые приемы, методы и принципы, а такой человек, который вводит новые принципы во имя прогресса. Принципы, методы, результаты деятельности подлинного новатора превосходят результаты деятельности его предшественников если не во всем, то в каких-то существенных сторонах.

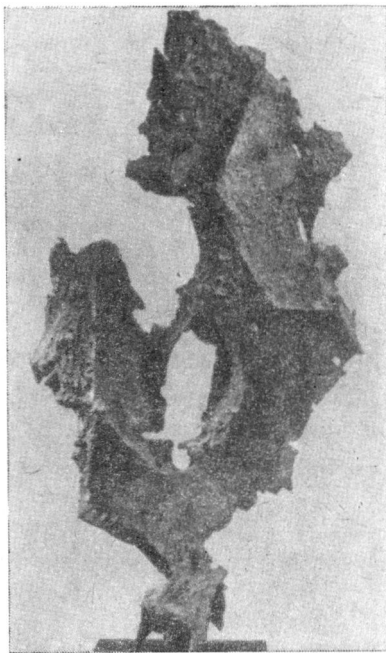
Можно говорить о новаторстве Рембрандта, например, в области раскрытия душевной жизни человека. Пожалуй, ни один художник до Рембрандта не достиг такой, как у него, психологической глубины и проникновенности образов.

Нельзя замолчать больших новаторских достижений Э. Мане (1832—1883) в мастерстве глубоко правдивой передачи световоздушной среды, ее изменений.

Но о каком же новаторстве может идти речь применительно к произведениям абстракционистов? Разве только в том смысле, что они изгнали из искусства жизнь, правду, разум, чувство!

Какая же цена такому новаторству, которое привело искусство к полнейшему краху и вырождению. Такое «новаторство» справедливее назвать варварством и дикостью.

К тому же абстракционизм был введен в искусство около пяти-



К. Германди. Фигуры. 1960

десяти лет назад. С тех пор он не достиг никакого прогресса. Значит, ничего нового в упражнениях современных абстракционистов нет. Есть только бесконечные повторения ранее сделанных бессмыслиц.

Следовательно, и этот аргумент в пользу абстракционизма не может всерьез приниматься.

Ведь, если какие-либо ненормальные люди в нашем обществе попытаются сейчас заняться, скажем, каннибализмом, их никто не назовет новаторами. Так почему же славу новаторов можно оставить за теми, которые хотя и не едят людей, но уничтожают и растаптывают в грязь великое искусство и великие художественные традиции человечества?

В. И. Ленин очень хорошо сказал по поводу такого псевдоноваторства в беседе с Кларой Цеткин:

«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-прекрасного, 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 поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе»<sup>1</sup>.

Сторонники абстракционизма в оправдание этого течения нередко выдвигают такой тезис: беспредметное-де искусство часто отличается красивым, гармоничным сочетанием красочных пятен, имеет чисто декоративную ценность.

Нельзя, конечно, отрицать наличия в некоторых абстракционистских полотнах красивого созвучия цветов, приятного ритма линий.

Но, во-первых, в великих творениях реалистического искусства эта красочная гармония всегда присутствовала, но она не носила самодовлеющего значения. Она была лишь одним из компонентов картины и служила общей, более значительной цели, чем просто услаждать и радовать глаз, являясь одним из эмоциональных средств раскрытия глубочайших и человечнейших образов.

В реалистических картинах Тициана или Веронезе, Веласкеса или Делакруа, Серова или Левитана колористическая гармония достигала такой силы воздействия на зрителя, которая и не снилась ни одному абстракционисту. Но она служила лишь средством выражения идейного содержания картины. И в этом заключалось подлинное величие классиков изобразительного искусства. В созданных ими художественных образах все средства выражения и эмоционального воздействия, в том

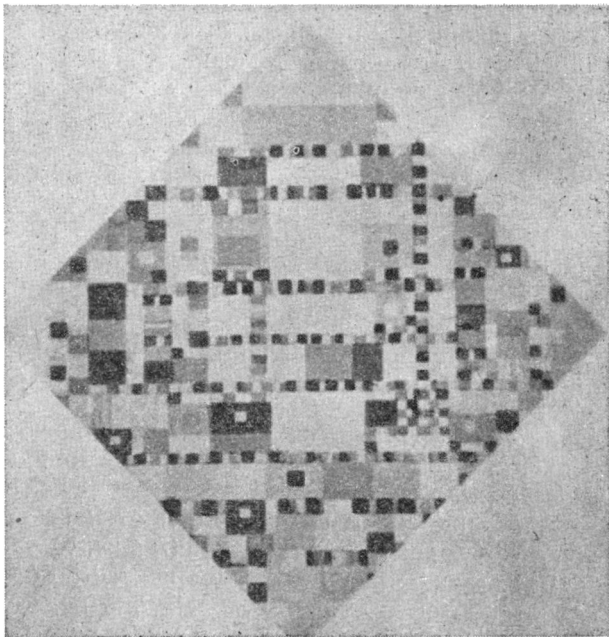
---

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (сборник). М., 1957, стр. 583.



числе и колорит, были направлены на раскрытие явлений действительности.

Абстракционисты же если и достигают порой некоторой колористической гармонии, цветового ритма и декоративного эффекта в своих работах, то добиваются этого как самоцели, отбрасывая идейное содержание. Другими словами, они превращают отвлеченные, условные колористические достижения в главную цель, а не в средство передачи действительности. Они сохранили некоторые частные моменты в картине ценой утраты образа и самой картины. Поиски «Пиррова победа»!



П. Мондриан. Победа буги-вуги. 1943—1944.

Разве это не обеднение искусства? Разве это не глубокий упадок его по сравнению с великим реалистическим творчеством? Это все равно, что взять без всякой внутренней связи первые попавшиеся рифмующиеся слова, механически соединить их и получившуюся бессмыслицу выдать за стихотворение.

Во-вторых, просто красивое сочетание красок рождает в душе человека только элементарные эмоции, но еще не мысли, не чувства, не ассоциации, не обобщения. Даже животные, не имеющие интеллекта, и те реагируют на те или другие цвета и их сочетания. Известно, например, что красный цвет раздражает быков. Но разве может сводиться задача искусства к порождению лишь простейших эмоций? Разве можно ставить зрителя в один ряд с животными, воздействуя искусством только на его инстинкты, подсознание, вызывая у него только элементарные физиологические реакции?!

Искусство с его могучим воздействием на сознание и чувства человека нельзя принижать до уровня простого раздражителя, возбуди-

теля простейших эмоций, до уровня элементарного зрелища. Мы не отрицаем декоративного момента в картине, но мы считаем большим пороком, если во имя чисто декоративного момента из картины будут изгнаны жизненная правда, содержание, идеи, глубокие человеческие чувства и мысли, если картина будет сведена к роли обоев или простейшего орнамента.

Искусство для художников-абстракционистов — это только наслаждение глаза, свободная игра отвлеченных красок, форм и линий, не зависимых от идей, жизни, правды.

Но такая роль искусства поистине жалка. И когда В. И. Ленин писал о задачах художественной культуры, он говорил, что наш народ достоин не просто зрелищ, а большого, подлинного искусства. «Что касается зрелищ, — говорил Владимир Ильич, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красное развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство»<sup>1</sup>.

Абстракционизм не принадлежит и не принадлежал к значительным, а тем более великим явлениям в искусстве.

Все высокое реалистическое искусство было человеческим, было пронизано заботой о судьбах людей, оно искало путей улучшения жизни народов, вбирало в себя страдания и слезы человечества. Абстракционизм же антигуманистичен по самой своей природе. Он не изображает человека, не связан с народом, замкнут в мире узких технических экспериментов.

Великое искусство всегда воспевало возвышенное, прекрасное в обществе, природе, человеку.

Абстракционизм чужд красоты, не видит ее в окружающем мире. Он враждебен прекрасному в действительности и подменяет его надуманными, высосанными из пальца, часто уродливыми, хаотическими сочетаниями пятен.

Великое искусство всегда было народным и национальным, глубоко раскрывало жизнь наций, трактовало действительность с народных позиций, выражало дух и интересы народа, а потому приобретало мировую известность. Абстрактное искусство не пытается раскрыть народную жизнь, враждебно народу.

Абстракционизм, сюрреализм изгоняют из искусства национальные черты, лишают его национального своеобразия. Они по своей природе безродны, космополитичны. Произведения английских или амери-

---

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (сборник). М., 1957, стр. 585.

канских, немецких или французских, японских или итальянских абстракционистов похожи друг на друга, не имеют национального своеобразия.

Канадский писатель Дайсон Картер недавно писал, что, например, канадское искусство истари отражало жизнь Канады и канадцев. Теперь же, в результате засилия абстракционизма, канадское искусство американизируется, становится безликим, космополитичным

«Позвольте привести примеры, — говорит Д. Картер. — Как вы может быть, знаете, недавно было завершено долго откладывавшееся сооружение системы навигации на реке св. Лаврентия. Самая важная ее часть — большая, сделанная по последнему слову техники канадская электростанция. Строители решили украсить ее огромное административное здание длиной в тридцать два метра фресковой живописью.

Чего канадцы ожидали от нее? По меньшей мере, сносного отображения мощи нашей реки св. Лаврентия, ее бурной истории, всей трагедии и величия веков, пронесшихся по ее могучим струям.

А что мы получили? Тридцать два метра наляпанных пятен. Надо видеть эту пачкотню! Любая шимпанзе, если дать ей кисти и довести до состояния нервной невменяемости, могла бы нанести меньший ущерб...

Абстракционисты, не стесняясь, формулируют свое кредо. Роберт Эйр самодовольно заявляет: «Большинство значительных канадских художников сегодня не имеют никакого отношения к Канаде. Многие из них никогда не смотрели на нее».

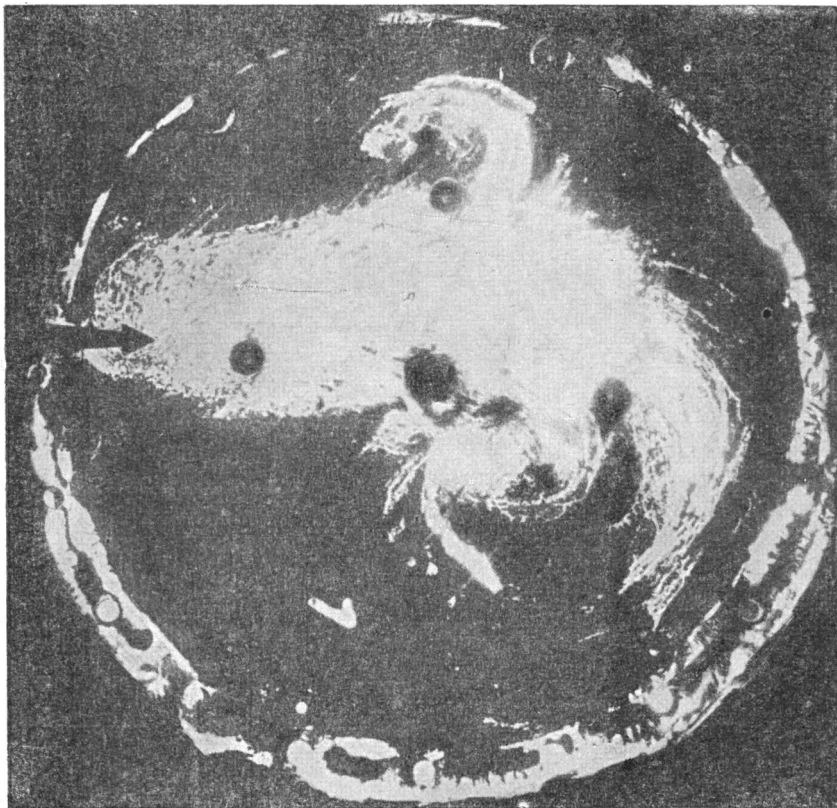
Отрицание национальных путей в искусстве, неотъемлемое от американского идеологического господства, составляет догмат веры абстракционистского художника»<sup>1</sup>.

Некоторые сторонники абстракционизма пытаются приписать этому течению то достоинство, что оно, дескать, дает возможность проявлению «индивидуального своеобразия» художника. Мы уже отметили, что произведения абстракционистов до унылости похожи по своей бессмысленности одно на другое. Но важно обратить внимание еще на то, что такое патологическое выражение «индивидуальности», которое мы видим у сюрреалистов и абстракционистов, не имеет никакой ценности. Об этом очень ярко сказал советский искусствовед В. С. Кеменов:

«Представим себе сумасшедший дом (позволим себе это сравнение, поскольку... в концепции модернизма уподобление художника душевнобольному является не обидным, а лестным). Итак, сумасшедший дом, в котором всякий по-своему с ума сходит, сохраняя при этом постоянст-

---

<sup>1</sup> Дайсон Картер. Кому служит абстракционизм. «Советская культура», 1959, 19 мая.



Французская фотография физических процессов в металле с иронической надписью: «В манере Шагала». 1960

во ужимок. Один все время трясет головой, другой приседает, третий наддувает щеки, четвертый высовывает язык и т. д. Порадует ли нас, что взятые вместе носители подобных «индивидуальностей» образуют столь трагикокомическое многообразие? Нет, разнообразие здесь... лишь кажущееся, ибо в основе поведения лежит одно и то же — утрата способности нормально мыслить, нормально чувствовать и нормально выражать свои мысли и чувства. Что бы ни происходило вокруг в жизни — все это нисколько не влияет на внутренний мир подобных «индивидуальностей», не изменяет приемов их реагирования. Вот почему рассуждения о творческом разнообразии, будто бы присущем формалистическому искусству, полностью несостоятельны. Не может быть разнообразным творчество художников, которые равнодушны к многообразию жизни»<sup>1</sup>.

Некоторые искусствоведы в последнее время отмечают убыль на выставках Франции, Германии, Англии абстракционистских полотен. Однако это ни в какой степени не говорит еще о спаде абстракционизма в буржуазных странах, ибо абстракционизм более всего соответствует эстетическим идеалам империалистической буржуазии. Но даже, если и уменьшилось несколько число экспонируемых абстракционистских изделий, их вытеснили нисколько не лучшие произведения. Порой не знаешь, лучше ли абстракционистские полотна или «фигуративные» полотна с таким изображением предметного мира, где все до неузнаваемости изуродовано, искажено, извращено. Эти творения почти так же далеки от художественной правды, от правдивого изображения человека, народной жизни и борьбы, как и абстракционистские произведения. И думать, будто кризис буржуазного искусства проходит, значит впасть в наивную иллюзию. Этот кризис не прошел и не может пройти, пока существует родившая его почва — буржуазный строй эпохи империализма, пока не восторжествуют в стране демократические, социалистические силы. Это не должно, конечно, настраивать читателя на фатализм, на идею «непротивления злу». Чем больше будет у демократического реалистического искусства сторонников, чем больше талантливых и честных художников в капиталистических странах отойдет от упадочного искусства и станет служить своим творчеством интересам народа, тем лучше, тем больше облегчится там борьба за социальный прогресс. Отсюда вытекает необходимость большой, повседневной, активной деятельности прогрессивных сил общества, борьбы с упадочным буржуазным искусством за искусство демократическое, реалистическое, за искусство социалистического реализма.

---

<sup>1</sup> В. Кеменов. Современное искусство США на выставке в Сокольниках. «Советская культура», 1959, 11 августа.

## СВОБОДА ИЛИ ОКОВЫ ТВОРЧЕСТВА?

Во имя чего же творят жрецы сюрреализма, абстракционизма и других «измов» свои произведения, почему они избирают такую дорогу в искусстве, которая заводит их в полнейший тупик?

Теоретики новейших модных течений в искусстве буржуазного Запада и сами художники говорят, что абстракционизм якобы открывает перед художником неограниченную, абсолютную свободу творчества. Художник не стеснен здесь необходимостью схоже изображать мир вещей. Он свободен также от привнесения в искусство мыслей, идей, знаний, ассоциаций. Таким, дескать, образом ярче и полнее художник сможет выразить самого себя, свою индивидуальность.

По мнению абстракционистов, художественное творчество — это инстинктивный, подсознательный, интуитивный акт, в котором сознание не может принимать участия без ущерба для свободного излияния индивидуальности художника. Таким образом, абстракционисты видят главный смысл своего творчества в якобы полной творческой свободе творца-художника.

Попробуем разобраться, насколько верны эти утверждения.

Мы уже говорили, что творчество сюрреалистов, абстракционистов, гашистов чуждо народу. Население не приобретает абстракционистских изделий и не посещает абстракционистских выставок. Как же существуют эти художники, для кого они работают, кому нужно их искусство?

Искусство упадочных течений собирает и приобретает узкая группа капиталистов и представителей буржуазной интеллигенции. Им это искусство приходится по вкусу, они его поощряют. И верно сказал В. В. Стасов: «...Замечено, что все самые закоренелые деспоты, насильники, свирепо топчущие в грязь всякую правду и право, люто давящие человеческую жизнь, прежде всего требуют себе... «чистой красоты...»<sup>1</sup>.

Значит, художники-абстракционисты работают на определенного барина и потрафляют ему. Ведь, если барин откажется от приобретения абстракционистских произведений, художник прямо-таки может умереть с голода, тем более, что его искусство чуждо народу.

Ясно, что за мнимой свободой абстракциониста, сюрреалиста скрывается его прямая зависимость от буржуазного заказчика, покупателя, вкусам которого он должен потрафлять.

---

<sup>1</sup> В. В. Стасов. Избр. соч., т. II. М.—Л., 1937, стр. 366.

Один американский теоретик современного абстракционизма, автор книги «Абстрактная живопись и скульптура в Америке» без всякого стеснения делает такое многозначительное признание по поводу финансирования абстракционизма, протезирования ему со стороны миллиардеров: «Эти вдохновляющие факторы заставляли все больше и больше художников принять абстрактное направление, помимо их личного желания»<sup>1</sup>. Вот, оказывается, какая «свобода» творчества скрывается за абстракционизмом, за ростом числа его приверженцев среди художников!

Убедительно опровергает легенду о свободе художника в капиталистических странах и такой знаменательный факт: на наиболее значительные зарубежные художественные выставки последних лет США, Англия, ФРГ, Япония почти не допускают произведений реалистов. Так, например, этих произведений давно уже не бывает в американском, английском разделах Международной выставки Биеннале в Венеции. На выставку американского искусства в СССР в 1959 году не были допущены работы Р. Кента, У. Гроппера и многих других прогрессивных художников США. Не были в сущности представлены реалисты и на последних выставках современного английского, бельгийского искусства, организованных в Москве правительствами этих стран. Перед лицом таких фактов речь должна идти не о свободе творчества, а о невероятном насилии, о зажиме прогрессивных художников капиталистических стран.

Художники новейших течений буржуазного искусства с высокомерием отворачиваются от запросов народа, не хотят творить для него. А вместе с тем творят для кучки пресытившихся, извращенных снобов. Вот какая подлинная «свобода» скрывается за крикливыми декларациями абстракционистов! Но какая же это свобода творчества смотреть в рот буржуа и делать «искусство», какое тому нравится, подыгрывать под его извращенные до патологии вкусы? Нет, сколько бы ни кричали грубодуры современных упадочных течений о свободе своего творчества, всякому очевидна зависимость их кисти от капризов золотого мешка. Это не только не свобода творчества, но буквально оковы и кандалы творчества!

Если художник творит для народа и его счастья, то, по мнению абстракционистов, он поступает творческой свободой. А если он продает свою кисть ожиревшим толстосумам, которые платят за то, чтобы художник отвернулся от действительности, от народа, его горя и стра-

---

<sup>1</sup> Я. Кермецкий. Есть ли чистота в «чистом» искусстве. «Советская культура», 1959, 21 июля.

даний, от его борьбы, завязал бы себе глаза, заткнул уши, отказался разговаривать своими произведениями со зрителями и стал сочинять пустопорожние картинки без сюжета и смысла, то здесь будет свобода творчества!

Тут нет ни логики, ни стыда, ни уважения к людям! И когда жрецы «искусства для искусства» начинают говорить о своей приверженности свободе творчества, мы вспоминаем замечательные ленинские слова: «...господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? От вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза... Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»<sup>1</sup>.

Очень ярко раскрывается «свобода» творчества художника в капиталистических странах австралийским публицистом Норманом Фрихиллом, который пишет: «На Западе много болтают о «полной свободе» для писателя или художника «правдиво» выражать свои мысли на бумаге или в музыке, в красках или в камне. Но это — буржуазная «правда», за которой на самом деле скрывается подлая ложь.

Номинально английский прогрессивный писатель волен критиковать империализм за его кровавые дела...

Но его произведения не будут напечатаны крупными издательствами...

Художник волен нарисовать картину об убийстве Лумумбы, заклеить его палачей.

Но такая картина не будет куплена. Ее не покажут ни в одной галерее. Ее постараются скрыть от народа.

Скульптор волен создать произведение, показывающее жестокую расправу полиции с забастовщиками или с борцами за мир.

Но такую работу не купит ни одна галерея, ни один меценат.

---

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (сборник). М., 1957, стр. 45.



Какой же прок от такой «свободы», от «свободы», которой нельзя воспользоваться»<sup>1</sup>.

Конечно, наиболее известные и модные абстракционисты, получившие в буржуазном обществе признание, приобрести произведения которых считается там хорошим тоном, могут не оглядываться каждую минуту на заказчика и не подлаживаться непрерывно под его вкусы. Но, во-первых, социальная база такого искусства ничтожна узка, оно также рассчитано на пресыщенных снобов. От них все же зависит успех или неуспех художника, от их воли и прихоти зависит, жить ли ему нормально или голодать. А во-вторых, таких «знаменитых» художников единицы, а десятки тысяч абстракционистов вынуждены лихорадочно искать себе богатых покровителей, угождать им, подстраиваться под вкусы буржуазной публики. Иначе не будет источника существования.

Касаясь вопросов о «свободе» творчества художников в капиталистических государствах, в частности во Франции, французский критик Жермен Фарж писала недавно:

«Не будет преувеличением, если мы скажем, что все они — даже и самые великие, прославленные во всем мире — рабы богатых спекулянтов, торговцев картинами. Ни одному из них не удалось ускользнуть из когтей торговца, с которым ему пришлось связать себя договором (как правило, это делается еще в молодости: без кабальной помощи спекулянта молодому художнику невозможно «пробиться» к публике). Художник не имеет права продавать свои картины, он отдает «своему» торговцу все, что пишет.., и получает, как правило, 15—20 процентов от вырученных сумм. Художник часто не знает имени покупателя, он даже не знает, продана ли картина или отправлена в запасники спекулянта...»<sup>2</sup>.

Французский искусствовед Жан Роллэн рассказывает, какой «свободой» пользуются на его родине художники. «В одном лишь Париже, — пишет он, — насчитывается около 400 коммерческих галерей, контролируемых несколькими трестами. Они располагают богатой клиентурой, главным образом иностранной. Художники, таким образом, целиком зависят от торговцев картинами, от их заказов и требований, которые оговариваются в договорах. Договоры эти зачастую связывают художника по рукам и ногам, вынуждая его работать согласно условиям торговцев, а эти условия в свою очередь диктуются вкусами заказчиков — почти всегда представителей крупной буржуазии. Таким об-

---

<sup>1</sup> Норман Фрихилл. Разве это свобода? «Советская культура», 1961, 1 августа.

<sup>2</sup> Жермен Фарж. Искусство и биржа. «Литературная газета», 1961, 27 мая.

разом, торговцы лишают художника свободы творчества, принуждают его работать в духе навязанной ему идеологии»<sup>1</sup>.

В нашей прессе недавно сообщалось, что нью-йоркские художники хотят объявить забастовку, забрав свои картины из галерей и музеев. Эта забастовка должна явиться протестом против ужасных условий жизни и труда. Большинство художников не имеют минимального для жизни заработка, не могут достать себе мастерские. Государство отказывает им, как равно музыкантам и актерам, в каком бы то ни было внимании и помощи. Знаменитый американский дирижер Леопольд Стоковский вынужден был по этому поводу сказать в журнале «Мьюзикал Америка» следующие горькие слова: «Наша самая богатая в мире страна совершенно не обращает внимания на свою собственную культуру, отказывает ей в материальной помощи». Все это раскрывает подлинную сущность буржуазной «свободы» художников.

Наконец, надо вдуматься в противоестественность принципов абстракционизма еще и с другой стороны, чтобы понять всю фальшивость уверений его адептов об идее «свободы творчества».

С детских лет человек рисует, часто не будучи даже художником и не стремясь им стать. Рисует и пишет он, удовлетворяя свои потребности познания мира, свои эстетические потребности. И чем дальше, тем, обычно, он все более постигает натуру и добивается все большей правдивости изображения. Еще на заре истории человек стал на путь художественного освоения мира, расширенными глазами смотрел он на все окружающее. С незапамятных времен человек испытывал огромную потребность в художественном познании действительности, и эта потребность была обусловлена трудовой жизнью общества, условиями общественного производства. Искусство возвеличило человека, делало его более могучим, знающим. Справедливо поэтому замечание известного болгарского художественного критика Н. Шмиргела, который сравнивает искусство с крыльями, поднимающими человека все выше, побуждающими его идти все дальше, вперед.

И вот являются абстракционисты, которые эту естественную потребность человека в художественном освоении мира насильственно подавляют в себе, пишут никчемные пятна и линии, от которых никому нет никакой пользы, и называют это «свободой творчества»! Да ведь это же невероятное насилие над личностью творца, издевательство над его естественными стремлениями, а не свобода творчества. Это подлинные наручники, которые не позволяют создавать настоящее искусство!

---

<sup>1</sup> Ж а в Р о л л э н. Факты против г-на Мальро. «Советская культура», 1961, 24 августа.

Подобную «свободу» творчества справедливо высмеял итальянский писатель Джанни Родари после своего посещения Международной художественной выставки в Венеции — XXX Биеннале в 1960 году. В испанском павильоне писатель созерцал «Бесконечную скульптуру» Анжела Ферранта, содержащую 36 болтов, в итальянском отделе — картину «Большое железо» Альберто Бурри, в которую автор вбил 107 гвоздей, в композициях художников других разделов встретил лампочки, катушки железной проволоки, мелкий гравий, каменный уголь, велосипедные шины, замки, цепи, краны, лоскуты старого тряпья. После этого Дж. Родари, обращаясь к читателям, воскликнул: «Посетитель! Ты должен постоянно помнить, что все живые участники выставки пользуются полной свободой, никто из них не работает под пистолетом, нацеленным в спину!»<sup>1</sup>.

Нисколько не больше свободы творчества и у сюрреалистов. Ведь они хотят «освободить» себя от всякой реальности, разума и погружаются в мир патологии, подсознательного. Здорового человека хотят превратить в человека с больной психикой, в выразителя болезненных кошмаров. И это называется свободой творчества!

Есть ли большее лицемерие, чем эти утверждения о свободе творчества художников современных буржуазных упадочных течений в изобразительном искусстве?

Подлинная свобода творчества имеется у того художника, который сознательно ставит свою кисть на службу интересам народа, прогресса, который отстаивает и борется своим творчеством за высокие общественные идеалы, а не у художников упадочных течений, работающих ради прихоти толстосумов.

«...Для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве», — говорит товарищ Н. С. Хрущев<sup>2</sup>.

Подлинная свобода творчества предполагает сознательное служение художника своим творчеством народным массам.

«Художник творит для общества, для людей, — справедливо говорит видный советский график Е. А. Кибрик, — и если люди остаются

<sup>1</sup> «Путешествие среди болтов, гвоздей и тряпок или затянущаяся агония абстракционизма». «Советская культура», 1960, 2 августа.

<sup>2</sup> Н. С. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. М., 1957, стр. 24—25.

равнодушны к его произведениям, значит он зря работал над ними, зря горел, искал, преодолевал многочисленные трудности, жертвовал отдыхом, не находя покоя, в муках рождая свое детище»<sup>1</sup>.

Что же касается шумно рекламируемой «свободы» художника в буржуазных странах, в частности в США, то об этом очень ярко и наглядно рассказывает нам выдающийся американский художник-реалист Р. Кент. Как известно, он в 1960 году подарил Советскому Союзу коллекцию своих произведений, состоящую из восьмисот работ, являющихся результатом многолетних творческих усилий художника. На вопрос, почему он подарил свои картины и рисунки не США, а СССР, Кент ответил, что современное реалистическое искусство в «свободной» Америке встречает активное противодействие господствующих классов и властей, а художников демократического образа мыслей просто преследуют.

«Поскольку я решил расстаться со своими работами, — говорит Кент, — почему я не передал их американскому народу или не просил какой-либо американский музей принять их?

Ответ заключается в том, что я сделал это семь лет тому назад. Чувствуя горячую привязанность к людям на побережье штата Мэн, среди которых я провел лучшие годы моей юности, я предложил всю коллекцию богатому музею Фарнсворт в Рокленде, штат Мэн. Коллекция была принята с большим желанием, и директор заверил меня, что для ее размещения к музею будет пристроено специальное крыло.

Случилось, однако, так, что меня в то время вызвали в печально известную комиссию Маккарти в Вашингтон по расследованию политических взглядов писателей, чьи книги находились в официально учрежденных американских библиотеках за границей. Считая, что вопросы комиссии о моих политических взглядах не относятся к делу, я отказался на них отвечать.

Музей Фарнсворт немедленно отклонил мой дар. Об этом инциденте рассказано в моей автобиографии; и если бы другие американские музеи были заинтересованы в получении этого дара, можно предположить, что они бы информировали меня...

Я лишь могу надеяться, что американский народ, который часто выражал свою любовь к моей работе в качестве живописца, поймет, что его доступ к ней был ограничен официальным и правительственным контролем, и поймет побуждающие мотивы моего решения»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Е. А. Кибрик. Искусство и художник. М., 1959, стр. 12.

<sup>2</sup> Заявление Рокуэлла Кента на пресс-конференции в Москве в Министерстве культуры СССР 16 ноября 1960 года.

Искусство не баловство, не каприз, не прихоть. Искусство необходимая, обязательная часть человеческой культуры, без которой общество не может существовать. Оно призвано помогать осваивать мир, воспитывать людей, содействовать общественному прогрессу. Великий русский революционный демократ В. Г. Белинский справедливо сказал: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев. Это значит даже убивать его...»<sup>1</sup>.

И если господствующий класс отживающего капиталистического общества привел буржуазное искусство на грань краха и вырождения, то искусство все же не перестанет существовать и развиваться, поскольку будет существовать человеческое общество, его демократическая часть, демократическая культура, поскольку потребность в познании и освоении мира у человечества никогда не исчезнет. Точно так же не перестанет развиваться и наука, пока существует человечество.

Когда в начале XX века начали расти и распространяться декадентские течения в изобразительном искусстве и многим казалось, что искусство погибнет вообще, замечательный русский художественный критик В. В. Стасов пророчески говорил: «Нет, будущее искусства громадно, неизмеримо, как сами будущие судьбы человеческие — его оригинал и вечный сюжет»<sup>2</sup>.

Но будущее искусства связано не с буржуазией, которая уже сошла или сходит с исторической арены. Судьбы искусства, его развитие зависят от социалистических стран и от демократической части буржуазного общества.

В социалистических странах искусство тесно связано с народом и служит ему, выражает его чувства, мысли, желания и интересы. И поскольку главным вопросом, которым живет народ, является коммунистическое строительство, постольку главной темой изобразительного искусства социалистических стран являются успехи и достижения народа в создании нового общества. Искусство социалистических стран раскрывает героизм труда, подвиги людей, показывает самих этих людей со всеми их благородными мыслями и делами, показывает преображаемую их руками землю, плоды их деятельности.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Собр. соч. в трех томах, т. III. М., 1948, стр. 797.

<sup>2</sup> В. В. Стасов. Избр. соч., т. I. М.—Л., 1937, стр. 79.

В то время как в буржуазном упадочном искусстве искаженное и уродливое изображение жизни, бегство от жизни являются главной отличительной чертой, искусство социалистических стран отличаются прежде всего теснейшая его связь с жизнью народа, глубокая жизненная правда. В этом искусстве отражены типические, характерные явления действительности, понятные и осмысленные с позиций марксистско-ленинского мировоззрения. Это искусство призвано не просто регистрировать факты жизни, а волновать зрителя, воспитывать в нем высокие порывы души, гражданские чувства, воодушевлять его на новые подвиги в строительстве коммунизма. О социалистическом искусстве очень верно и ярко сказал тов. Хрущев: «А главная линия развития состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма»<sup>1</sup>.

Творческим методом художников социалистических стран и многих передовых художников капиталистических государств является метод социалистического реализма. Он предполагает глубокое, правдивое отображение в искусстве явлений действительности с позиций марксистско-ленинского мировоззрения. Марксизм-ленинизм вооружает человека могучей научной теорией, познанием объективных законов общественного развития.

И художник, опирающийся на такую теорию, как бы приобретает верный компас для своего творчества. Он имеет возможность глубже постигнуть и раскрыть явления действительности в соответствии с объективными законами развития мира.

Искусство, основанное на методе социалистического реализма, безгранично многообразно образами, темами, сюжетами, жанрами, как безгранична и многообразна и сама жизнь, которую оно отражает. Это искусство безгранично разнообразно также художественными индивидуальностями. В то время как творения абстракционистов до унылости однообразны и скучны, произведения художников социалистического реализма всегда разнообразны, не похожи одно на другое, несут на себе, действительно, печать национального и индивидуального своеобразия художника.

---

<sup>1</sup> Н. С. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. М., 1957, стр. 20.

В Программе КПСС сказано: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, для многообразия творческих форм, стилей и жанров»<sup>1</sup>.

Искусство социалистического реализма всегда оптимистично и жизнеутверждающе.

Примером такого искусства может служить картина С. А. Чуйкова «Дочь Советской Киргизии» (1948). В центре картины киргизская девушка, идущая по родной степи с книгами в руке. Ее вдохновенное загорелое лицо, ясный взор умных глаз, сквозящие во всем уверенность, чувство достоинства, энергия раскрывают характер молодого советского человека — хозяина всех богатств страны и труженика, его красивый внутренний мир, его устремленность к благородной деятельности, знаниям, культуре. Пейзаж в картине — окаймленная сиреневыми горами пронизанная солнцем степь, с ее большими просторами, тонкими цветочными отношениями, массой света и воздуха, новыми постройками, бездонное синее небо — способствует раскрытию образа свободного, счастливого советского человека.

Образ киргизской девушки настолько ярок, типичен в этом произведении, что перерастает в символ Советской Киргизии, ее народа ушедшего от мрачных времен полукOLONиального существования к высотам социалистической культуры. Солнечные блики на лице и платье девушки, рефлексy от синей кофточки и красного платка, нежная гармония красок, мастерская передача световоздушной среды сообщают всему произведению исключительную трепетность и жизненность.

На картине И. И. Симонова «Литейщики» (1958—1959) изображена бригада сталеваров в цеху. Четверо рабочих с вниманием и радостью смотрят на плоды своего труда. Веселы их лица, озаренные отблеском раскаленного металла, задорен их смех. Крепки, могучи фигуры, по-хозяйски уверенны и неторопливы движения, осмысленны и красивы вдохновенные трудовой победой лица. Взглянув на картину, сразу видишь наших людей, нашу эпоху и действительность, видишь счастливый и радостный труд советского человека.

Динамичный фон картины с вспышками огня, клубами дыма и пара, с движущимися агрегатами и кранами еще больше оттеняет монументальность фигур, их силу и значительность. Художник создал

<sup>1</sup> Материалы XXII съезда КПСС, «Правда», 1961, 30 июля

прекрасный облик советских рабочих, олицетворяющих собой наш пролетариат.

В «Портрете академика И. П. Павлова» (1935), написанном художником М. В. Нестеровым, раскрыт образ великого советского ученого. Это произведение может также служить примером искусства социалистического реализма.

Ученый изображен сидящим за столом, на фоне пейзажа, который виден из окна. Вдохновенное, умное лицо Павлова необычайно живо и подвижно. Выразительные руки, напряженно положенные на стол, раскрывают страстность натуры неутомимого исследователя-новатора, его непреклонную волю, убежденность и энергию. Светлый колорит полотна, чудный, напоенный светом и воздухом пейзаж, цветущие растения на столе, нежные голубые и фиолетовые тени и рефлексы как бы оттеняют душевную молодость, чистоту и благородство помыслов, внутреннюю красоту этого человека науки. «Портрет академика Павлова» настолько глубоко характеризует великого советского ученого, настолько глубоко проникает в его внутренний мир, что перерастает в собирательный образ советского ученого. Большое сходство, которого добился в портрете замечательный художник, сочетается с глубоким раскрытием характера человека, с мастерством передачи обстановки, пейзажа. Пейзаж, обстановка служат важнейшим и органическим средством раскрытия образа великого ученого.

Совсем в другой мир переносит зрителя картина Кукрыниксов «Конец» (1947—1948), которая так же, как и предыдущие произведения, может служить образцом искусства социалистического реализма. В подземном логове — бомбоубежище Гитлера в последние дни второй мировой войны царит полная растерянность. Покосились на стенах от бомбовых ударов картины, опрокинут стул, разбросаны бумаги, сдёрнута скатерть стола, бессмысленно висит никому уже не нужная трубка неработающего телефона. В фигурах и лицах укрывшихся здесь генералов, одурманяющих себя вином, выражены ужас и безнадежное отчаяние. Никто из них не обращает уже внимание на бесноватого «фюрера», врывающегося в убежище. На лице Гитлера застыл ужас.

С большим мастерством написан художниками интерьер, передана материальность предметов, и это необычайно повышает эмоциональное звучание картины, ее убедительность. Прыгающие по стенам фантастические тени усиливают настроение тревоги и обреченности, царящее в подземелье.

Ярким примером советского искусства могут служить также картины Т. Н. Яблонской «Хлеб», Ю. И. Пименова «Новая Москва», А. В. Наседкина «В колхоз», скульптура В. И. Мухиной «Рабочий и колхоз-



ница», Н. В. Томского «С. М. Киров», Е. В. Вучетича «Перекуем мечи на орала!», Г. М. Коржева «Поднимающий знамя». Они посвящены темам народной жизни и служат народу, любимы им. Все они правдивы, просты, эмоционально выразительны, глубоко раскрывают явления жизни, идеи советского человека.

Больших успехов достигло искусство социалистического реализма и в других социалистических странах. Об этом свидетельствовала Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран 1958—1959 годов.

В капиталистических странах методом социалистического реализма овладевают также многие художники. Среди них можно назвать Фужерона и Эффеля во Франции, Х. Бидструпа в Дании и т. д. Их знает и любит народ не только на родине, но и далеко за ее пределами. Путей к выразительному реалистическому искусству ищет итальянский художник Ренато Гуттузо.

Далеко не все художники-реалисты капиталистических стран поднимаются до высот социалистического реализма, до высот марксистско-ленинского мировоззрения. Но уже одно стремление к правдивому изображению действительности, к правдивому показу народной жизни и борьбы, к утверждению идей мира, дружбы народов, демократических идеалов делает искусство этих художников нужным народу.

Многие художники капиталистических стран сознательно борются за такое искусство и пользуются горячей поддержкой демократической части общества. Одним из представителей подобного искусства является, в частности, мексиканский живописец-реалист Рауль Ангиано, заявивший недавно, что «настоящий художник, если он желает отразить кризис, переживаемый современным миром, делает это через искусство, доступное народу, посредством активной живописи. Надо разоблачать угрозу атомного разрушения человечества и разоблачать потенциальных виновников этого. Вместе с тем необходимо вселять в сердца людей доверие и любовь к жизни. Поступать иначе — значит предательски дезертировать...»<sup>1</sup>.

Сцены народной жизни и народные типы правдиво воссоздаются во Франции художником А. Мино, бытовые картины и пейзажи пишет М. Галлар, немало реалистических произведений создает П. Пикассо (рисунки «Голубь мира», портрет М. Тореза) и многие, многие другие. Интересные и полные правды работы принадлежат во Франции также художникам Ж. Мило, Ж. Сенже, Ф. Лонге, в Италии — А. Сальватори, А. Пиццинато и другим.

---

<sup>1</sup> Журнал «Тьемпо». «Иностранная литература», 1961, № 6, стр. 280.

Когда на французской выставке в Москве в августе 1961 года современное искусство было представлено только произведениями абстракционистов, это вызвало протест со стороны самих французов, выступивших с обвинением государственного министра по вопросам культуры господина Мальро в необъективности и тенденциозности, в пристрастии к абстракционизму.

Член международной ассоциации искусствоведов Жан Роллэн выступил со знаменательной статьей. Он писал: «Французское реалистическое искусство, традиции которого корнями уходят в далекие столетия, развивается и в наши дни; оно богато и разнообразно. И сейчас из творческих мастерских французских мастеров нередко выходят высокохудожественные реалистические произведения...

Есть целая плеяда художников-реалистов, вызывающих восхищение современной молодежи. Можно назвать такие имена, как Денуайе, Лоржу, Пиньон, Мантор и де Галлар — в живописи; Пикар ле Ду, Жимон и Констан — в скульптуре. Эти художники никогда не переставали видеть в природе и человеке главный источник своего вдохновения...

На последнем Осеннем салоне одним из самых значительных произведений, отмеченных критиками и посетителями, была картина Лоржу, разоблачающая ультраколониалистов. В том же салоне полотно Бориса Таслицкого «Добрый самаритянин» славило патриотизм и стремление к свободе алжирского народа. «Рассвет» Карзу — это протест против угрозы страшных разрушений в результате термоядерной войны. Среди выставившихся в этом году в Париже работ следует отметить картины молодого художника Янеса, посвященные кубинской революции, а также недавнюю выставку рисунков Андре Массона на тему войны в Алжире»<sup>1</sup>.

К такому искусству не зарастет «народная тропа». Оно входит в жизнь и быт трудящихся, оно всегда с ними, помогает им жить, работать, бороться.

Такое искусство — друг народа и его спутник. Оно будет существовать, развиваться, пока живет человечество.

Искусство же сюрреализма, кубизма, абстракционизма недолго вечно. С уходом в историческое прошлое его социальной базы, то есть класса буржуазии, оно все больше будет терять свою почву и перестанет существовать. Буржуазные печать, искусствознание и философия пытаются представить современный распад буржуазного искусства как прогресс. Для этого придумываются нелепейшие «теории», изощренные

---

<sup>1</sup> Жан Роллэн. Факты против г-на Мальро. «Советская культура», 1961, 24 августа.

научнообразные объяснения. Но трудно прикрыть всем очевидную пустоту и никчемность современного буржуазного искусства. Все эти «теории» и доказательства не выдерживают ни малейшей критики. Иногда, впрочем, сама буржуазная печать в истерическом вопле и в порыве минутной откровенности разоблачает упадок современной буржуазной культуры. Примечательны, например, недавние признания французского еженедельника «Ар», который писал: «Жестокий кризис сотрясает все искусство... Без вдохновения, без рисунка, без композиции живопись становится смехотворной игрой. В недалеком будущем наши потомки, глядя на картины, которые покажутся им абсурдными, будут видеть в них, возможно, симптомы болезни, от которой погибнет наше общество»<sup>1</sup>.

Но не этому искусству принадлежит будущее.

Будущее искусство — это искусство социалистического реализма, которое необходимо человечеству в его поступательном историческом развитии как важнейшая форма общественного сознания, как могучее средство идейно-эстетического воспитания.

---

<sup>1</sup> М. Баскин. Симптомы опасной болезни. «Литературная газета», 1961, 6 июля.

## СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Многозначительные слова и антихудожественные дела . . . . .	3
Краткий экскурс в предысторию упадка . . . . .	14
Тщетная погоня за движением (о футуризме) . . . . .	32
Упрощенческое изображение мира (о кубизме) . . . . .	37
«Все подлежит осмеянию!» (о дадаизме) . . . . .	44
Болезненная изломанность (об экспрессионизме) . . . . .	48
Культ безумия (о сюрреализме) . . . . .	55
Предельный тупик (об абстракционизме) . . . . .	60
Свобода или оковы творчества? . . . . .	86
Искусство живет и будет жить! . . . . .	93



**Андрей Константинович Лебедев**  
**«ИСКУССТВО В ОКОВАХ»**

Редактор **М. Г. Цырлина**

Технический редактор **А. П. Ефимова**

Корректор **Г. Г. Муха**

---

А 05078. Подп. к печати 30/V 1962 г. Ф. бум. 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 3,12. Печ. л. 6,25. Усл. л. 7,31.  
Уч.-изд. л. 6 51. Тираж 40 000 экз. Изд. № 343. Цена 46 коп. Заказ 345.

---

Издательство Академии художеств СССР. Москва А—167. Ленинградский проспект, д. 62.

Типография изд-ва «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

46 коп.