

Иогансон Борис Игоревич

### **ПАРАДОКСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ В 1930-Е ГОДЫ**

В статье рассматриваются особенности художественной жизни страны в 1930-е годы. На конкретных фактах показывается неоднозначность этого периода, которая заключалась в соединении противоположных тенденций в идеологических кампаниях и практике реальной художественной жизни. Наряду с изыманием левого искусства начала века из музеев и жесткими кампаниями против формалистов в прессе, наблюдалось активное участие "формалистов" в многочисленных выставках в стране и за рубежом. Власть практиковала насаждение официальной идеологии силами самих художников.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/24.html](http://www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/24.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2011. № 7 (13): в 3-х ч. Ч. II. С. 91-95. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

*Список литературы*

1. **Апель К.-О.** Трансформация философии / пер. с нем. В. Куренного, Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. 344 с.
2. **Витгенштейн Л.** Голубая книга // Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. с нем. и англ. В. Руднева. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 440 с.
3. **Витгенштейн Л.** Коричневая книга // Там же.
4. **Витгенштейн Л.** Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы / пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева; сост., вступ. статья, примеч. М. С. Козловой. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. 612 с.
5. **Витгенштейн Л.** Tractatus logico-philosophicus // Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. с нем. и англ. В. Руднева. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 440 с.

**COMMUNICATION AS MEANING COMPREHENSION CONDITION  
(IN K.-O. APEL AND L. WITGENSTEIN'S LANGUAGE GAMES)**

**Ol'ga Ernstovna Ivanova**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
*Department of General Classical and Social-Economic Disciplines*  
*Chelyabinsk State Pedagogical University (Branch) in Miass*  
74oliva@list.ru

The author reveals some features of meaning comprehension in communication which essential possibility combines L. Wittgenstein's language analytic philosophy and K.-O. Apel's language transcendental-hermeneutic conception and realizes the specified target by identifying the content of the notions "meaning" and "comprehension", paying special attention to the analysis of meaning comprehension conditions by the example of language games as communication systems.

*Key words and phrases:* mutual comprehension; communication; comprehension; meaning; transcendental language game; language games.

УДК 7.036

*В статье рассматриваются особенности художественной жизни страны в 1930-е годы. На конкретных фактах показывается неоднозначность этого периода, которая заключалась в соединении противоположных тенденций в идеологических кампаниях и практике реальной художественной жизни. Наряду с изымаемением левого искусства начала века из музеев и жесткими кампаниями против формалистов в прессе, наблюдалось активное участие «формалистов» в многочисленных выставках в стране и за рубежом. Власть практиковала насаждение официальной идеологии силами самих художников.*

*Ключевые слова и фразы:* изобразительное искусство; художественные группировки; Московский союз художников; соцреализм; формализм; выставки.

**Борис Игоревич Иогансон**

*Государственный музей-заповедник С. А. Есенина, с. Константиново Рязанской области*  
copogon@mail.ru

**ПАРАДОКСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ В 1930-Е ГОДЫ<sup>©</sup>**

В последнее время отечественное искусствознание начало избавляться от наработанных штампов и мифов о художественной жизни советского периода, в которой акцентировалось противостояние гонимого в советские времена искусства, получившего общее наименование «авангард», официальному советскому искусству, исповедовавшему социалистический реализм. В начале постсоветской эпохи оценки всего «тоталитарного искусства» были однозначно отрицательны, как естественная реакция на многолетнюю пропаганду и однообразное славословие социалистического реализма. Возникла резко полярная картина, но с противоположными оценками, когда превозносимое советской пропагандой искусство социалистического реализма было развенчано, а хулимый авангард возвеличен. Весьма распространенным стало представление о том, что передовое авангардное русское искусство было растоптано и удушено советской властью, а вместо него восторжествовало специфическое лакировочное направление социалистического реализма, полностью подневольное и сервильное искусство в условиях жесткой сталинской диктатуры. Крылатым выражением стало название сборника, оторвавшееся от первоисточника и получившего самостоятельный статус безупречной формулы – «авангард, остановленный на бегу» [1].

Только постепенно, в результате тщательного художественно-исторического анализа, предпринятого рядом современных искусствоведов и историков культуры, эта картина стала выправляться в сторону объективного освещения истории и содержания советского искусства [5; 9; 10]. Отечественным искусствознанием пройден определенный путь, начавшийся с развенчания советского мифа и продолжающийся попытками его

осмысливания, путь всестороннего анализа сложного феномена, который представляет собой советское искусство. При этом в большинстве работ рассматривается преимущественно период 20-х – 30-х годов, столь богатый художественными направлениями и звездными именами. Это вполне естественно, поскольку судьбы многих художников, составивших славу русского изобразительного искусства до революции, замалчивались, а их работы не выставлялись.

Обращение к истории и анализу происходивших процессов в художественной жизни на протяжении советского периода показывает гораздо более сложную картину, чем просто полярное разделение художественного сообщества на бездарных приверженцев социалистического реализма, прославлявших советскую жизнь, и талантливых изгоев авангарда. Анализ конкретных документов, в том числе выставочного процесса в советские годы, в частности в 1930-е, позволяет несколько приблизиться к реальной картине художественной жизни этого периода. Выясняются и гораздо более сложные взаимоотношения художников с властью, при всем своем бесспорном диктате проявляющей себя непредсказуемо, непоследовательно и алогично. Ниже приводится ряд конкретных фактов и явлений, которые можно назвать парадоксами художественной жизни в советское время, в частности, в 1930-е годы.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» привело к созданию 25 июня 1932 года Московского областного союза советских художников (МОССХ). МОССХ объединил существовавшие до этого многочисленные художественные группировки: Революционную ассоциацию пролетарских художников (РАПХ), Ассоциацию художников революции (АХР), Общество художников-станковистов (ОСТ), ИЗОБРИГАДу, Четыре искусства, Общество московских художников (ОМХ) и другие [11]. Таким образом, в едином творческом союзе оказались художники, исповедовавшие принципиально различные художественные принципы, дискуссии между которыми велись на протяжении длительного времени до образования союза.

Создание единого союза художников вследствие Постановления ЦК находит неоднозначные оценки среди историков искусств постсоветского периода, причем долгое время подавляющим большинством исследователей оно расценивалось как коварный ход власти, направленный на узурпацию свободы творчества. В цитированной выше работе В. С. Манина, наряду с положительным эффектом Постановления ЦК, указывается, что «ликвидация обществ и создание единого союза не могли дать никакого другого эффекта, кроме эффекта унификации творческого сознания. Наличие многочисленных групп художников со своими творческими программами, экономической и производственной самостоятельностью позволяли иметь многообразную сеть культурных учреждений, способную развивать искусство в самых различных направлениях, то есть создавало возможность, хоть и ограниченную государством, развития искусства» [8].

В работе А. И. Морозова «Конец утопии» положительная реакция художественного (как и литературного) сообщества на Постановление ЦК рассматривается как заблуждение и наивная доверчивость мастеров культуры, которые, будучи затравленными пролетарскими группировками, еще мало задумывались, чем чревато это постановление. Чревато же оно было тем, что «в перспективе власти было существенно важно, чтобы на месте многочисленных художественных организаций двадцатых годов возник один и соответственно более управляемый «творческий союз». Об этой стратегической задаче в партийном постановлении не говорилось ни слова. Пафос его выглядел вполне конструктивным: художники-писатели перессорились, зашли в тупик – дадим им возможность сбросить груз прошлого... На самом деле, режим, конечно, совсем не стремился к плюрализму в искусстве. Он готовил новую глобальную селекцию творческих кадров, пока еще исподволь» [10, с. 19-20].

Е. Деготь придерживается радикально других взглядов: «Принято, например, считать, что до 1932 года в СССР действовали так называемые «художественные группировки» (демонизируемая интеллигенцией АХРР и соответственно идеализируемые «Бубновый валет», «Четыре искусства», ОСТ, «Тринадцать»). Это, якобы, гарантировало плюрализм и демократизм художественной сцены, пока специальным указом об образовании единого Союза художников все эти группы не были запрещены. Так, принято считать, но это не соответствует действительности. Как раз образование Союза создало «неонэповскую» ситуацию «демократической конкуренции» за госзаказы. Образование в 1932 году Союза художников, куда были приглашены практически все бывшие «попутчики» и даже «классовые враги», восстановило нормы демократического плюрализма – неотъемлемую часть буржуазной картины мира с его дифференциацией потребителей. Буржуазное искусство, как оказывалось, вполне могло существовать и при коммунистическом строе, и все дальнейшее развитие советского официального искусства это подтвердило» [6, с. 123].

К этому спектру мнений хотелось бы добавить следующее соображение. Накаленная борьба в художественной среде и позиция, занимаемая в это время властью, показывает, что эта власть, прежде всего, была не настолько наивной, чтобы доверять формулировкам, казалось бы, близких ей группировок АХР–РАПХ о буржуазности, вредности и несоответствии советским принципам искусства враждебных им художественных объединений (ОСТ, ОМХ, Четыре искусства и др.). Кроме того, как хорошо известно, эта власть не была ни нерешительной, ни сентиментальной. Все то, что было ей враждебно, она немедленно и безжалостно уничтожала, без построения хитроумных стратегических планов. Но мы не можем найти никаких признаков репрессивного воздействия на художников в это время. Напротив, именно от власти большей частью слышны разумные призывы к консолидации художественных сил. Кроме того, разобравшись к этому времени в том, что ей нужно от изобразительного искусства, власть имела готовую выполнять социальный заказ и

преуспевающую в этом значительную часть художественного сообщества в виде АХРа и проахровских структур. Напрашивается вывод, что власть прекрасно осознавала, какой мощный художественный потенциал находится вне АХРа-РАПХа и, будучи предельно прагматичной, понимала, что этот потенциал – тоже «достояние республики» и была действительно заинтересована в его сохранении.

В первые годы своего существования Московский союз осуществил проведение десятков разнообразных выставок, среди них было несколько масштабных, вошедших в историю художественной жизни страны. Именно с участия в организации такой выставки «Художники РСФСР за 15 лет» МОССХ начал свою выставочную работу. Выставка открылась сначала в Ленинграде 13 ноября 1932 г., а 27 июня 1933 г. – в Москве, в Историческом музее. Эту выставку можно назвать знаковой, потому что на ней были представлены все существовавшие художественные течения до их объединения, включая «стариков», еще здравствовавших тогда передвижников, до молодежи РАПХа, ОСТА и последователей К. Малевича (равно как и самого Малевича), т.е. работы здравствовавших тогда выдающихся мастеров, составивших славу нашего изобразительного искусства первой трети двадцатого века [14]. «При формировании экспозиции не было предпочтения политизировано-актуального искусству, так что «явно не “заказных”», так сказать “внеклассовых” работ было в шесть (!) раз больше, чем “индустриальных”, “колхозно-пролетарских” официозов. Ничего официозного не представили вообще ни Л. Бруни, ни Н. Купреянов, ни В. Ермолаева, ни В. Конашевич, ни Н. Крымов, ни Е. Лансере, ни Н. Тырса, ни А. Фонвизин, ни десятки других, самых талантливых, самых ярких мастеров», – так писала в своей книге «Соцреализм. Мифы и действительность», М. А. Чегодаева [13, с. 41]. Только П. Н. Филонов был в Ленинграде представлен 73 работами.

Но, может быть, эта выставка была устроена еще на инерционном движении предыдущего выставочного процесса, включающего все существовавшие художественные группировки, а затем последовала неизбежная и напрашивающаяся селекция художников на угодных и негодных власти? На этот вопрос нет однозначного ответа. С одной стороны, пропагандистская машина активно провозглашала право на существование только одному социалистическому реализму. С другой стороны, реальная художественная жизнь оказывалась достаточно разносторонней, включающей в себя и искусство «формалистов».

И до, и после образования МОССХа в художественной среде не прекращались острые дискуссии по вопросам художественного языка в изобразительном искусстве, обобщенно носящие название «борьбы с формализмом». Главный водораздел борьбы пролегал между апологетами реалистического направления и сторонниками новых художественно-стилистических течений, сторонниками которых были художники самых разных существующих до объединения в единый союз группировок, чьи стилистические особенности отличались использованием достижений в отечественном и зарубежном изобразительном искусстве и поисками новых изобразительных средств. Эта борьба на долгие годы получила условное название борьбы с формализмом в советском искусстве и до середины 1950-х гг. все больше стала насыщаться дополнительным, веским и опасным, политическим содержанием. Особенно остро эта борьба протекала среди живописцев. При этом в «формалисты» попал ряд самых ярких мастеров, в том числе тех, чей художественный язык сложился еще в самом начале XX века: П. Н. Филонов, Д. П. Штеренберг, К. Малевич, К. С. Петров-Водкин, В. Е. Татлин, А. Лабас, А. Тышлер, Р. Р. Фальк, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, В. А. Фаворский, Н. А. Удальцова, А. Д. Древин, Н. Суетин, А. Истомина, А. Фонвизин и многие другие. В течение времени этот список менялся то в сторону увеличения, то сокращения, но всегда был наготове для очередной кампании борьбы с формализмом.

Характерно при этом, что за период 1930-х гг. было вынесено только одно уже упомянутое решение ЦК партии от 23 апреля 1932 г., касающееся литературы и искусства. В дальнейшем все решения политбюро принимались, очевидно, «в рабочем порядке», после чего давались директивы соответствующим ведомствам и центральному органу ВКП(б) газете «Правда», которая и публиковала директивные указания в виде редакционных доводов, где формулировалась суть новой политики [8]. Особенно характерна серия установочных статей в газете «Правда» в 1936 г.: «О художниках-пачкунах», статьи В. С. Кеменова в этой же газете «Формалистическое кривлянье в живописи», «О натурализме в живописи», в которых автор заявлял, что пора раз и навсегда кончить вредные разговоры о «мастерстве» формалистов, об их «заслугах» перед искусством.

В июне 1936 г. председатель Комитета по делам искусств П. Керженцев посетил Третьяковскую галерею и обнаружил в экспозиции многочисленных авторов формалистических произведений, в результате чего им была составлена докладная записка И. В. Сталину и В. М. Молотову «О необходимости изъятия из открытой экспозиции московской Третьяковской галереи и ленинградского Русского музея работ русских художников-авангардистов группы “Бубновый валет” и других подобных формалистических группировок» [3].

Однако, несмотря на нагнетаемую атмосферу крайней политизации во всех сферах культурной жизни, при анализе практики реальной художественной жизни в 1930-е годы вырисовывается крайняя неоднозначность этого времени, которая заключалась в соединении противоположных тенденций в идеологии и практике реальной художественной жизни. С одной стороны, – изымание левого искусства начала века из музеев и зубодробительная кампания в прессе, с другой, – активное участие в многочисленных выставках все тех же художников, обвиняющихся в формализме. Именно поэтому, несмотря на недвусмысленные приоритеты и грозные инвективы в адрес формалистов, высказывавшиеся в печати, в рассматриваемый период все разнородное художественное сообщество, объединенное в МОССХе, жило, как ни странно, полноценной художественно-общественной жизнью. Объявленные формалистами художники, несмотря на резкие выпады в их адрес, вполне вписывались в художественную жизнь Москвы, что со всей очевидностью подтверждает их

участие во всех значимых выставках того времени, устройстве персональных выставок, а также большое количество творческих вечеров художников различной ориентации, проведенных МОССХом.

Многое для понимания конкретной ситуации того времени дает изучение выставочного процесса и его участников. Каталоги выставок 1930-х годов показывают реальное участие в выставках конкретных художников. Обращает на себя внимание, что во всех значимых коллективных выставках участвовали практически все так называемые формалисты. Кроме того, прошло несколько персональных выставок художников этой группы. Так, только в 1933 г. в Москве прошли персональные выставки П. П. Кончаловского, А. А. Лентулова, А. В. Куприна, Н. Н. Купреянова; из противоположного лагеря персональной выставки удостоился только П. А. Радимов. Среди участников выставок 1936 г., например, были многие из тех, кто слыл одиознейшими формалистами. При этом многие из них были контрактантами, т.е. получали оплачиваемые заказы, как свидетельствует, например, выставка художников-контрактантов 14-26 апреля в Центральном выставочном зале «Всекохудожника», в которой участвовали такие авторы как П. В. Вильямс, А. Д. Древин, П. П. Кончаловский, А. А. Лабас, А. В. Лентулов, Ю. И. Пименов, Н. А. Удальцова, А. В. Фонвизин, А. В. Шевченко и др. Ряд этих художников – Р. Н. Барто, А. Д. Гончаров, А. А. Лабас, А. Г. Тышлер, В. А. Фаворский, А. В. Шевченко, Д. П. Штеренберг – в самые тяжелые (1937-1938) годы участвуют в престижных заграничных выставках, в том числе во Всемирной выставке в Париже «Искусство и техника в современной жизни» 1937 г. [4].

Несмотря на неизбежную политизацию происходившей полемики, в условиях усилившихся политических репрессий и начавшихся публичных процессов над виднейшими партийными деятелями, хулимыми формалисты избежали прямого политического преследования. Один из парадоксов того времени проявился в том, что в годы террора пострадали представители прежних наиболее радикальных пролетарских группировок, за исключением А. Д. Древина, которому вменялись в вину его давние политические заблуждения, и группы Ю. Славинского за близость к попавшему в опалу М. Томскому. «В период большого террора были репрессированы художники Л. Вязьменский, И. Енчелик, А. Северденко, Ф. Коннов, А. Древин. Пострадали, главным образом, «архипролетарские» кадры. Власть, казалось бы, должна была встать на сторону «пролетарской идеологии», а она защитила левый фронт и центр искусств, которые дали больше эффекта в области искусства, в том числе, и опираясь на соцреализм как лозунг», отмечал В. С. Манин [9, с. 214].

Следует отметить и еще ряд конкретных парадоксов в художественной жизни этого периода. Так, в 1936 г. произошло весьма показательное событие. В этом году проводился конкурс на проект экспозиции для Международной выставки в Париже 1937 г. В конкурсе участвовали три коллектива: группа под руководством Е. Лансере, группа в составе А. Дейнеки, Ю. Пименова, П. Вильямса и группа ленинградских художников под руководством Н. Суетина. Н. М. Суетин был учеником К. Малевича, продолжал исповедовать супрематизм, применение которому находил в производственной деятельности Ленинградского фарфорового завода. Именно Суетин оформлял супрематистский гроб своего учителя после его смерти в 1935 г. В этом конкурсе, само участие в котором такого убежденного формалиста в разгар борьбы с формализмом на государственном уровне казалось немислимим, победил именно проект Н. М. Суетина. Проект оформления советского павильона разработан им вместе с К. Рождественским. Как отмечала в своей статье И. Азизян, предпочтение этому проекту было отдано, прежде всего, из чисто профессиональных соображений [2]. Не лишним будет показать дальнейшее развитие событий, изложенное по воспоминаниям К. Рождественского. После парижской международной выставки директор советского павильона был арестован. Художники ждали своего часа. Вместо этого их пригласили в соответствующую инстанцию и поручили разработку советского павильона на готовящейся международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке. Художники отказались. Тогда им, якобы, сказали: «Что же, с врагами народа вы работали, а с нами отказываетесь?». В результате, эти же бывшие супрематисты и разработали получивший международное признание советский павильон на Нью-Йоркской выставке 1939 года «Мир завтрашнего дня». К этому стоит добавить, что в Нью-Йоркской выставке принимал участие А. Лабас с диорамой «Артек» [Там же].

К ряду не менее неожиданных событий, если ориентироваться только на схему «растоптанного авангарда», следует отнести и то, что в 1939 г. А. Г. Тышлер, неизменный фигурант в списке формалистов, наряду со многими театральными деятелями, награжден орденом «Знак почета». Позднее в 1946 г. А. Г. Тышлер получил Сталинскую премию второй степени за театральные декорации к спектаклю «Фрейлехс» З. Шнеера, поставленному на сцене Московского государственного еврейского театра [3].

Довольно курьезным в этом контексте выглядит и неожиданный взлет в том же 1939 г. неисправимого формалиста П. П. Кончаловского. Кончаловский с его достаточно вызывающей позицией отстраненного от злободневности мэтра продолжал писать свои излюбленные натюрморты. 25 июля в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького открылась выставка «Пищевая индустрия», отдел выставки «Индустрия социализма». На выставке фигурировал огромный натюрморт П. Кончаловского «Мясо, дичь и брюссельская капуста на фоне окна», имевший шумный успех и даже решивший будущую судьбу художника [7]. После бытования в стане полуотверженных формалистов, П. Кончаловский приобрел репутацию чуть ли не певца социалистической мичуринско-лысенковской сельскохозяйственной продукции. Считается, что именно такая репутация в свое время открыла ему дорогу в заново учрежденную Академию художеств СССР, причем, в основе всего был успех мастера на выставке «Индустрия социализма» [8].

Хотелось бы отметить и следующее. Обращает на себя внимание некая, с позволения сказать, беспринципность в выборе формалистов. Гонения подвергался определенный ряд художников, достаточно

устойчивый в основном составе, со временем пополнявшийся из рядов гонителей, ставших негодными художниками. В 1937 г. в их ряды попал, например, С. Герасимов за свою картину «Клятва сибирских партизан», которая еще недавно считалась образцом советской картины. Позднее, уже в сороковые годы, в формалисты попал и А. Дейнека, один из ярчайших представителей социалистического реализма. С другой стороны, некоторые художники, по всем признакам соответствующие гонимым формалистам – по принадлежности к художественному объединению, по стилистической манере, тематике, счастливо избежали подобных осложнений в своей судьбе. В качестве примера можно привести имена П. Вильямса, Г. Рублева, Н. Ульянова. Об Ульянове, в частности, писал М. Герман: «До сих пор остается загадкой, почему, например, живопись картин Ульянова не была сочтена “упадочно-импрессионистической”, равно как и достаточно размашистый холст все того же 1947 г. “В. И. Ленин на экзамене в университете” В. Орешникова. По всей видимости, “поиски импрессионизма” были своего рода инструментом преследования, сама по себе художественная манера вряд ли интересовала критиков» [5, с. 207]. Другими словами, речь идет о чисто человеческом факторе, отношениях, симпатиях и антипатиях, ревности, зависти и прочих далеких от искусства, однако определявших многое в судьбах художников, материях.

Искать обычную логику в этом переплетении фактов было бы бесполезно, но все это еще раз наводит на мысль, что советская власть или понимала или смутно чувствовала истинные ценности в искусстве. Встает закономерный вопрос – почему власти своими решениями обходили художников? Была ли это простая уверенность в том, что художники не останутся в стороне и сами сделают все необходимое для демонстрации своей лояльности власти? Или здесь сказывается, в общем-то, просматривающаяся индифферентность лично Сталина к изобразительному искусству, в отличие от его сильной заинтересованности в литературе и кино? Ведь, по сути, известен только один отзыв Сталина, оставленный им на X выставке АХР в 1926 г.: «В общем, по-моему, хорошо». Отзыв настолько положительно-нейтральный, что в авторе трудно заподозрить истового любителя живописи или скульптуры [12]. Из этого можно заключить, что при отсутствии личных указаний Сталина, власть полагала, что свою пропагандистско-воспитательную роль изобразительное искусство исправно выполняло, за что щедро вознаграждалось, а должную политическую бдительность художники способны обеспечить самостоятельно при малейших идеологических громохатаниях в соседних культурных сферах.

Таким образом, художественная жизнь 1930-х гг. характеризовалась большой противоречивостью. С одной стороны, общая обстановка в стране в годы «большого террора» обусловила крайнюю психологическую напряженность в среде художников, вылившуюся в многочисленные ожесточенные дискуссии, в которых профессиональные разногласия окрашивались политическими мотивами. С другой стороны, реальная картина художественной жизни далека от односторонних оценок, утвердившихся во многих искусствоведческих и исторических работах, освещающий это период.

#### *Список литературы*

1. **Авангард, остановленный на бегу:** альбом. Л., 1989.
2. **Азизян И.** Парадоксы 30-х: идеи синтеза, бытие супрематизма // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2. С. 142-170.
3. **Власть и художественная интеллигенция:** сборник документов. М., 1999.
4. **Выставки советского изобразительного искусства. 1933-1940 гг.:** справочник / А. С. Галушкина, И. А. Смирнов, Е. А. Сперанская и др. М.: Советский художник, 1967. Т. 2.
5. **Герман М. Ю.** Снова об искусстве 30-х // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2.
6. **Деготь Е.** Советское искусство между авангардом и соцреализмом. 1927-1932 // Наше наследие. 2010. № 93-94.
7. **Каталог выставки «Пищевая индустрия».** М. - Л., 1939. 14 с.
8. **Манин В. С.** Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917-1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999. 264 с.
9. **Манин В. С.** Искусство и власть. СПб.: Аврора, 2008. 390 с.
10. **Морозов А. И.** Конец утопии. М.: ГАЛАРТ, 1995. 220 с.
11. **Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.** Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932). СПб.: Изд-во Чернышева, 1992. 400 с.
12. **Хвостенко Т. В.** Вечера на Масловке близ Динамо. За фасадом пролетарского искусства. М.: Олимпия-Press, 2003. 342 с.
13. **Чегодаева М. А.** Соцреализм – мифы и реальность. М.: Захаров, 2003. 215 с.
14. **Эфрос А. М.** Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 2003. Март–апрель. С. 65-75; Май–июнь. С. 49-64.

#### **ARTISTIC LIFE PARADOXES IN THE 1930S**

**Boris Igorevich Ioganson**

*State Preserved Museum of S. A. Esenin, village Konstantinovo in Ryazan' Region  
conogon@mail.ru*

The author considers some special features of the country artistic life in the 1930s, by specific facts shows the ambiguity of that period which consisted of opposite trends connection in ideological campaigns and real artistic life practice. Along with seizure from the museums of leftist art of the beginning of the century and severe campaigns against formalists in the press there was active formalists' participation in numerous exhibitions at home and abroad. The authorities inculcated official ideology by the efforts of artists themselves.

*Key words and phrases:* art; artistic groups; Moscow Union of Artists; socialist realism; formalism; exhibitions.