

# Галина А. Загянская

---

## Уникальное и типичное в творческой судьбе Владимира Фаворского : о модели поведения художника при тоталитарном режиме

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 213-222

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
ТОМ II

---

Галина А. Загянская

Высший театральный институт им. Бориса Щукина, Москва

## Уникальное и типичное в творческой судьбе Владимира Фаворского (о модели поведения художника при тоталитарном режиме)

Мой доклад посвящен творческой судьбе Владимира Фаворского. Говоря о моделях поведения крупных художников в тоталитарном обществе, ситуацию чаще всего сводят к типичным случаям: художник успешно сотрудничает с властью (Прокофьев), художник сопротивляется доступными ему средствами (Мандельштам), художник сломлен (Татлин) или уходит во внутреннюю эмиграцию (Фальк). В самом же деле моделей поведения, видов конформизма, равно как и форм инакомыслия художников, всегда больше, и историку искусства необходимо всматриваться именно в эти отличительные черты, позволяющие, в конечном счете, лучше понять художественный язык конкретного мастера.

Сложная художническая судьба Владимира Фаворского (1886–1964) не всегда понятна сейчас, спустя более, чем через пятьдесят лет после его смерти. Не разобравшись, некоторые отечественные и зарубежные исследователи обвиняют его в полном конформизме. На первый взгляд, у Владимира Андреевича Фаворского как крупнейшего графика, главы московской школы ксилографии первой половины XX века были все регалии положенные официальному худож-

нику по статусу (академик, народный художник, лауреат и т.д.).

Не говоря о том, что все звания художник получил за год-два до смерти, почему же именно Фаворский более других был востребован в тот короткий период, который в отечественной истории назывался „оттепелью”? Его, изгнанного в наиболее страшный период тоталитаризма из всех институтов, новые студенты просили прийти их учить, но у него, 70-летнего, сил регулярно преподавать уже не было, тогда многие приезжали к Фаворскому домой, показывали свои работы, освобождаясь в содержательных беседах от догм все более мертвееющего соцреализма. Именно в этот период, начиная с 1956 г., к нему за наукой потянулись такие противостоявшие советскому режиму молодые неконформисты, как Эрик Булатов или Олег Васильев. Они писали позже о том, что беседы с Фаворским о пространстве были для них крайне важны в процессе формирования.<sup>1</sup>

Культурный проект Фаворского, в который входят не только его гравюры, рисунки, фрески, педагогическая деятельность, а также и теория,

---

<sup>1</sup> Загянская, Левитин (1990: 249–258).

с ее сложными для усвоения понятиями, был по сути своей направлен против официального искусства. От многих теорий начала XX века он отличался тем, что был гораздо шире собственной художественной практики, доказательно выявляя из развития искусства определенную пластическую линию. Конечно, художник мешал идеологам соцреализма своими работами, в которых содержанием была новая форма. „Содержание формы” – так называлась одна из его статей, которая могла быть опубликована в журнале „Декоративное искусство” только в короткий период оттепели. А большой том *Литературно-теоретического наследия* пролежал в издательстве Советский художник более двадцати лет, прежде чем увидел свет уже во время перестройки.

В творчестве Фаворского соединился сложнейший формальный анализ классического наследия с включенностью авангардных течений XX в., объединились поиски европейского и русского искусства..

Еще в 1905 г. в Мюнхенской студии Шимона Холлоши тот много говорил о теории „чистой визуальности”, как в начале XX века называли формальный метод. В 1914 г., заканчивая искусствоведческое отделение московского университета, Фаворский переводит и издает книгу немецкого теоретика и скульптора Адольфа фон Гильдебранда *Проблемы формы в изобразительном искусстве*, названную Вельфиным „евангелием нового искусства”. Эту книгу читают будущие русские формалисты филологи, известные в мире больше, чем формальная школа в изобразительном искусстве. Между тем, они влияли друг на друга. Так, Фаворский часто использовал запрещенный в сталинское время термин Шкловского „остранение”, сотрудничал с ГАХН (Государственная академия художественных наук). Тема взаимодействия формалистов в различных видах искусства еще ждет своего исследователя.

Для Фаворского формальный метод в искусстве стал определяющим на всю жизнь. С этими взглядами он приходит в 1921 г. работать в Высшие художественно – технические мастерские (Вхутемас), а с 1923 по 1926 г.г., т.е. в лучшие для вуза годы, он – ректор этого легендарного учебного заведения. Именно при ректорстве Фаворского были созданы новаторские учебные



Илл. 1. В. Фаворский, „Маковец”, обложка журнала, 1923, гравюра на дереве

программы, получившие на международной выставке Большую Золотую медаль.

Фаворский интенсивно общался с так называемыми производственниками – они хотели творить искусство в формах самой жизни (в том числе и на производстве) и заявляли о конце станкового искусства. С этим Фаворский никогда не соглашался. Но, несмотря на расхождения, левые Вхутемасовские преподаватели и особенно стоявший у истоков конструктивизма друг Фаворского известный авангардист Владимир Татлин, помогли ему понять многие проблемы, в том числе и природу материала, с которым работает художник. Участие во вхутемасовских дискуссиях повлияло на стремление Фаворского более тщательно проработать проблемы взаимодействия композиции и конструкции, предмета и пространства и другие важные задачи, которые он сформулировал в своем теоретическом курсе.

С другой стороны, он пригласил во Вхутемас читать лекции по обратной перспективе своего друга, человека абсолютно других взглядов отца Павла Флоренского, которого радикалы обвиняли в мистике, а Фаворский мог найти с ним точки соприкосновения в плане изучения закономерностей пространственного и образного начала старого искусства (илл. 1). В результате художник сформулировал свою задачу в искусстве как образ-вещь. Это понятие помогает поставить акцент на отделении искусства от



Илл. 2. В. Фаворский, *Ангел* (из *Троицы* А. Рублева), 1950, гравюра на дереве

жизни, в которой преобладает вечное, но нет образного начала.

Подчеркнутое вечное начало русского авангарда, когда произведение искусства живет каждый раз в новом пространстве, помогало избежать стилизации (илл. 2).

Проект Фаворского связан с устройством общества – от того, как будут жить в нашем пространстве предметы искусства, считал художник, во многом зависит и устройство этого общества. Примером соединения образа и вещи стала книга, как целостный пространственно-временной организм, где все – шрифт, иллюстрации, формат – соотнесены. Именно в 20-е годы, когда власть еще не так настойчиво диктовала свои условия, художник создает свои лучшие вещи – книги с гравюрами на дереве к *Дому в Коломне*, *Фамари*, *Книге Руфь* и др. (илл. 3).

Фаворский начал читать во Вхутемасе самый сложный курс по теории композиции, где история искусства существует как единое пространственно-временное поле культуры. И это чувство непрерывности развития культуры было тем запасом прочности, которое защищало в дальнейшие годы преследований. Приведем известные слова Манделштама о том, что вспо-



Илл. 3. В. Фаворский, *Руфь под деревом*, 1924, гравюра на дереве

минающий – тот же изобретатель. Не случайно польский поэт Чеслав Милош отмечал, что новаторство у Манделштама было внутри строгих форм и это роднило его с Фаворским, которому опальный поэт посвятил несколько стихотворений.

Фаворский постоянно говорил о пластических законах, которые никогда не должны были становиться нормативными правилами; на которых строились догмы соцреализма. У художника, имевшего ясную пластическую позицию, мировоззренческий конфликт перерастал в пластический. В художественном решении произведения не предполагалось статики: одна форма пластического движения постоянно переходит в другую, создавая новые культурные общности и более расширенное представление о новых формах искусства начала XX века. Фаворский предпочитал раскрывать пластический характер изображения. При этом целые эпохи, по мнению Фаворского, обладали этим характером, а следом могли идти периоды, где он или отсутствовал или возникал, переключаясь с предыдущими. Отсюда часто поражавшие слушателей парадоксы. Например, художник говорил, что Дюрер – это кубист или, что у Пикассо и Гете –

одинаковое понимание античности и Средних веков.

Раздражение идеологов советского искусства вызывала сама убежденность и аргументированность возражений Фаворского – его объявляют в 1936 г. главой формалистов. Художника травили, выгоняли из института. Часто не было возможности выполнять интересную работу – Фаворский берется за любую: от этикеток для катушек с нитками и орнаментов на театральных пуговицах до росписей фасадов жилых домов. Вынужденный заниматься этой поденщиной, художник говорил, что самое важное для него не потерять интереса к искусству. Даже когда делал этикетку, то она при увеличении смотрелась как фреска (илл. 4). Смена материала доставляла ему удовольствие и обостряла видение.

Остановимся вкратце на биографии Фаворского, поскольку она тоже играла роль в формировании модели противостояния власти, о которой мы говорим. Фаворский – внук священника с отцовской стороны, а с материнской он – внук известного архитектора, автора проекта Исторического музея Владимира Шервуда. Отец Фаворского начинал, как народник (о нем писал в свое время такой защитник угнетенных как Владимир Короленко). Как известно, одна из главных тем народников – это вина интеллигенции перед народом. Но, побывав в ссылке, отец Фаворского уже более конкретно защищал интересы земляков. Став юристом, бывший народник реально смог помочь крестьянам организовать успешный кустарный промысел по изготовлению скобяных изделий, который кормил крестьян Павловского уезда Нижегородской губернии. В этом плане его речь как депутата на заседании Государственной думы 7 марта 1911 г. полна интересных проектов по улучшению благосостояния народа. Тема взаимоотношения интеллигенции и народа в России, сыгравшая в истории России огромную роль, остается открытой для обсуждения. В сложении мировоззрения Владимира Фаворского тема отношения к народу (наряду с верой) всегда играла значительную роль. Художник всегда стремился участвовать в жизни своим искусством. И на этом пути его поджидали ошибки. В 1915 году Фаворского призывают на войну, и он получает солдатский Георгиевский крест. С фронта он описывает родителям в феврале 1917 г., как с удовольствием разговаривает с солдатами и по-



Илл. 4. В. Фаворский, этикетка для катушки ниток, 1920-е, гравюра на дереве

нимает, почему они восстали против несправедливости притеснявших их офицеров. Судьба продолжает испытывать его – Фаворского мобилизуют на Гражданскую войну, где он попадает летом 1919 г. в страшное окружение под Царицыным. Чудом оставшись в живых, он пишет, прежде всего, о хороших людях, встретившихся ему.<sup>2</sup> Желание даже в кошмарной ситуации видеть лучшее сопровождало его всю жизнь.

Общественная и социальная активность художника некоторым до сих пор кажется чистым конформизмом. А ведь во многом интерес Фаворского к жизни шел от воспитанной в нем отцовской любви к людям и интеллигентского чувства вины перед народом.

Мировоззрение художника парадоксальным на первый взгляд образом связано с его теорией художественной формы. Если усердно следовать принципам прямой перспективы с единой точкой схода изображающей пространство на плоскости по принципу „далее, далее и так далее“, как иронично говорил Фаворский, то искусство будет однозначно стремиться к тому, чтобы удвоить реальность, стать ее двойником. С помощью такого иллюзорного изображения можно манипулировать сознанием зрителя в идеологических целях. Фаворский не был согласен с подобными подделками – его стратегия общения с советскими догматиками была такова: если Вы так верите в высокие идеи и стремитесь осчастливить человечество, то найдите для этого достойную,

<sup>2</sup> Архив семьи Фаворского.

а не манекенно-иллюзорную форму. Иначе Вы оказываете дурную услугу любимым идеям, даже очень хорошим. Следование прямой перспективе с единой точкой схода оказалась сродни взглядам большевиков о монолитном, едином движении вперед к спекулятивной идее победы коммунизма. Именно соцреализм предполагал, что можно освоить традиции русского искусства второй половины XIX века, где переплетаются передвижнические и академические традиции, и применять чисто механически ремесленные навыки для идеологически выдержанных клише.

Соцреалисты, по Фаворскому, были ужасны не только потому, что они были приспособленцами и выслуживались перед властью, а потому что у них не было никаких интересных творческих идей в плане формы. В одном из своих выступлений художник употребил достаточно точное для ремесленных догм соцреализма понятие „техническая правдивость” и противопоставил ей „художественную правдивость”. Если в идеологии государства все заранее известно и нет сомнений в победе правильных идей, то тогда, иронизировал мастер, искусство это всего лишь украшение того хорошего, что мы знаем. Так он стремился бороться с фальшью и добавлял „самый страшный человек, мне кажется, это тот, который говорит, что я и есть соцреализм”.<sup>3</sup>

Анри Матисс, увидев фотографии фресок Фаворского из музея охраны материнства и младенчества, написал ученику Фаворского Г. Ечеистову, что они, „отвечают лучшим архитектурным принципам” (илл. 5). Но советская власть уничтожила все фрески Фаворского как малохудожественные. Из монументальных работ остались только поздние (1955 г.) мозаичные украшения порталов на темы времен года в Советском посольстве в Варшаве. Любил Фаворского и другой крупнейший художник XX в. Джордж Моранди, хранивший в своей коллекции гравюру Фаворского, изображавшую интерьер одного из кремлевских залов (илл. 6).

Как сын народника с интересом Фаворский относился к мнению простых людей об искусстве. Так, в издательстве детской литературы редакторы с удивлением наблюдали, что он обратил внимание на замечания уборщицы относительно его иллюстраций и слушал ее более внимательно, чем официозного главного худож-



Илл. 5. В. Фаворский, вестибюль Музея охраны материнства и младенчества, 1932–33, фреска



Илл. 6. В. Фаворский, Кремль, Свердловский зал, 1921, гравюра на дереве

<sup>3</sup> Загянская, Левитин (1991: 239).

ника соцреалиста Дехтярева, неизменно по идеологическим соображениям отвергавшего его работы.

Просветительский пафос не покидал сына народника. Как пример можно привести его многолетнюю переписку в 1950-е г.г. с детьми деревни Пархомовка, которым он помогал организовать музей и посылал оттиски своих и чужих работ. И это было реализацией его утопической идеи воплощения того, что „было бы искусством и моим, искусством каждого из нас”.

Всю жизнь пишет и подписывает письма в защиту гонимых: сначала это были отчисляемые по социальному признаку вхутемасовцы, в конце жизни это защита молодых художников при разгроме Хрущевым выставки в Манеже.

Фаворский тяжело пережил гибель на Отечественной войне обоих своих сыновей. После войны на фоне нового витка культа личности, художник в какой-то мере поддается всеобщему ажиотажу и гравировывает в серии *Великие русские полководцы* портрет Сталина, но Художественный Совет не принимает его, как недостаточно воспевающий образ вождя. Отвергается также и эскиз пригласительного билета на праздничную демонстрацию, и другие ответственные, с точки зрения идеологической машины, работы. Даже про чисто шрифтовые работы Фаворского наиболее усердные идеологи умудрялись говорить, что они формалистические.

Одним из главных понятий в искусстве для Фаворского было понятие целостности произведения, а ее (эту целостность) без веры в Абсолют, каковым для него стала вера в Бога, достичь было просто невозможно. Когда на публичном диспуте во Вхутемасе атеистически настроенные в духе времени студенты спрашивали художника о его отношении к Богу, Фаворский открыто сказал о своей вере, и глубокая религиозность давала его творчеству известную долю смирения. Не случайно художник спрашивал у одной из учениц: „Когда ты рисуешь, что для тебя важнее – ты или мир?” И в этом было одно из проявлений веры.

По Фаворскому искусство это „тот же строй, что и мир”. Искусство передает соотношенность Бога и Вселенной, в то время как другие способы познания (наука) углубляются в детали. Художник тяготел к эпичности, поэтому и его пристрастия в области истории искусства были там, где по преимуществу была монументаль-

ная типизация образов. Соответственно, Фаворский сознательно избегал выплескивать на зрителя лирические переживания, считая их малоинтересными для зрителя. Художник мыслил крупными категориями добра и зла, персонализированными в культуре и в человеке. В 1941 г. газета „Советское искусство” попросила Фаворского написать статью о фашизме, и он делает акцент на немецком государственном аппарате „утратившем человека как мерилло и богатство человека как цель”. Останавливаясь на редкостных достижениях славянской культуры, которую фашизм хотел уничтожить, Фаворский отмечал, к примеру, что в искусстве Михаила Врубеля „мы уже чувствуем плечо другого славянского искусства – польского, нам родственного, свойственный ему романтизм”. В целом же, „мы защищаем культуру общечеловеческую”.<sup>4</sup> Эти гуманистические призывы были аполитичны, и статья не была напечатана.

Для Фаворского искусство существует как метод познания мира с неизвестным заранее эстетическим результатом. Художник полемизировал с поздним Львом Толстым, ошибочно, по мнению Фаворского, утверждавшим, что „можно выражать лишь нравственные чувства, а там, где выражены безнравственные чувства, по мнению Толстого, – это плохое искусство”.<sup>5</sup> Художник считал эти термины для искусства неприемлемыми и старался избегать подобных упрощений.

Можно сказать, что его модель поведения была своего рода иллюстрацией слов И. Бродского (который, к слову, очень любил Фаворского) из его Нобелевской речи: „Чем богаче эстетический опыт индивидуума, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее”. Эстетический опыт Фаворского был достаточно широк, чтобы чувствовать себя более свободным, чем многие. Внутренне свободным человеком, к которому тянулись многие художники. В порыве зависти его антагонист график Алексей Кравченко восклицал: „Надо освободить молодежь от влияния Фаворского”.<sup>6</sup>

Как известно, масштаб личности во многом служит комментарием к творческому пути, хотя, разумеется, все не так элементарно. Фаворский

<sup>4</sup> Фаворский (1988: 464).

<sup>5</sup> Загянская, Левитин (1991: 63).

<sup>6</sup> РГАЛИ (990).



Илл. 7.  
В. Фаворский, *Народ  
безмолвствует*, 1956,  
гравюра на дереве

был против того, чтобы про него писали, что если он человек хороший, то и искусство у него хорошее. Важнее для него были честность и вера. Но невольно прислушивался к тому, что говорилось, о хороших, с его точки зрения, идеях. Так, в какой-то момент Фаворский подумал, что можно придать настоящую образную форму идее Дворца Советов или решил, что неслучайно после войны все захотели психологических образных эффектов и пробовал забыть о вешнем начале в *Борисе Годунове* (илл. 7). Но в последней своей работе *Маленькие трагедии* понял, что ошибался, вернувшись к более ранним тенденциям „образ-вещь”, где была важна не условность искусства, а обусловленность определенными обстоятельствами.

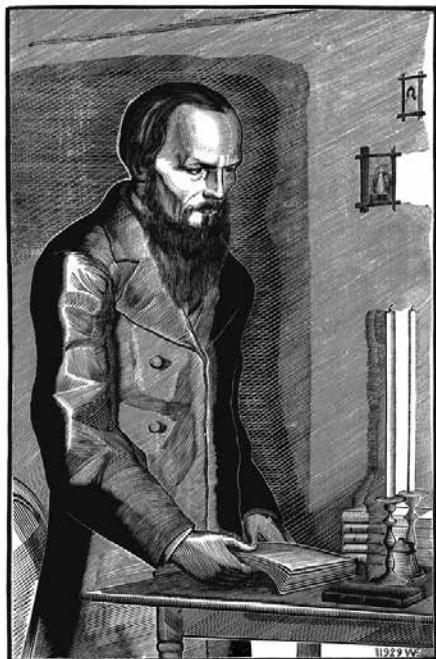
Когда ученики Фаворского отмечали в 1956 г. его 70-летний юбилей, то один из них сказал, что не знает за мастером ни одного нечестного поступка. Фаворский возразил и привел пример, что не может простить себе, того как промолчал в январе 1935 г. на заседании, где несправедливо осудили художника Н. Михайлова. Мне удалось найти стенограмму этого заседания, из которой следует, что в обстановке всеобщей истерии, сложившейся после убийства Кирова в декабре 1934 г. началась всеобщая вакханалия по поискам врагов и нашли очередного стрелочника.<sup>7</sup> На фотографии с картины *Сталин у гроба*

*Кирова* вождю померещился скелет, хватающий его за горло. Тут же был дан сигнал по поводу затаившегося врага. На экстренном заседании правления московского союза художников от 23 января 1935 г. несуществующий скелет был найден и враг изобличен. Характерно, что самые агрессивно настроенные (как например критики С. Динамов или А. Литовский, выведенный у Булгакова под именем Латунский) сами позже станут жертвами режима. Среди этой вакханалии были те немногие, кто промолчал: Павел Кузнецов, Фаворский. На молчавших буквально показывали пальцами и называли пособниками врага народа. Молчание как способ противодействия власти может быть и не нов, но в данном контексте оно было смелым поступком.

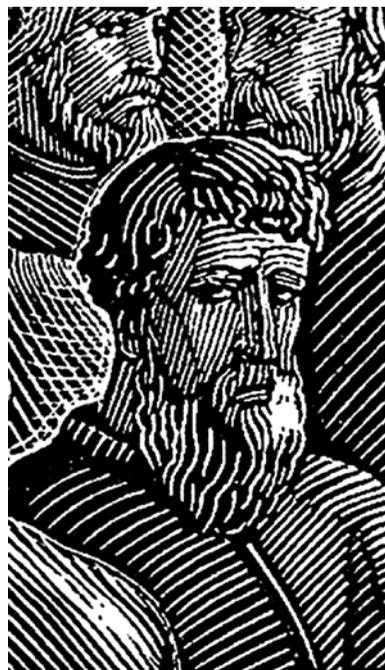
К этому времени был уже арестован один из его ближайших друзей отец Павел Флоренский. Погибли самые близкие друзья, с которыми он учился в гимназии, в студии Холлоши. Был арестован и расстрелян один из талантливых учеников Николай Падалицын. И когда Фаворский вспоминает его в одном из писем, то зашифровывает фамилию инициалами.

Среди студентов Художественного института (организован после закрытия Вхутемаса и Вхутеина), периодически возникал слух „Фаворского взяли!”. И подобные слухи были особенно оправданы после того, как 1 марта 1936 г. в газете „Правда”, вслед за известными опусами „Сумбур вместо музыки” и „Балетная фальшь”, была напечатана статья В. Кеменова „О худож-

<sup>7</sup> РГАЛИ (2943). Сокращенный вариант стенограммы опубликован мною в: „Континент”, 3 (1992).



Илл. 8. В. Фаворский, *Достоевский*, 1929, гравюра на дереве



Илл. 9. В. Фаворский, *Народ безмолвствует*, фрагмент, 1956, гравюра на дереве

никах – пачкунах”. А через неделю Кеменов публикует в том же официальном органе большевиков, газете „Правда”, еще один донос властям „Формалистическое кривляние в живописи”, где Фаворский выделен в качестве одного из главных формалистов. Тут же началась кампания травли: „Фаворский – это настоящий идеолог всего формалистического движения у нас, у нашего формалистующего интеллигента связь прослеживается вплоть до Бухарина”.<sup>8</sup> Эти слова на собрании произнес скульптор, невежественный полуобразованец С. Тавасиев. Как ругательные слова далее следует, что идеи Фаворского, как „художника – попутчика” божественные. И дело даже не столько в том, что художнику приписывают преступные и враждебные политические взгляды, за которыми неизбежно должен следовать арест. В нашем случае любопытны слова: „формалистующий интеллигент”. Это означало, что сколько бы интеллигенция ни искупала свою вину, она оставалась для официальных идеологов чуждой надстройкой.

Все более и более теряя веру в прогресс (о чем Фаворский с горечью говорил ученикам), художник снова и снова находил возможность воплощать свои независимые творческие идеи:

„Искусство вело меня всю жизнь. Казалось, что искусство – тайна”.

Глубокая погруженность в искусство давала силы жить в страшное время. В 1929 г., когда гонения только начинались, Фаворский гравюрует по заказу *Литературной энциклопедии* портрет Достоевского (илл. 8). Позже, в разговоре со своим учеником И. Голицыным, художник отмечает, что этот образ „сжат до предела, все внутри него, и он как бы выдерживает это напряжение”.<sup>9</sup> Если учесть, что многие видят в портрете автопортретные черты, то это может означать, что и художник это напряжение стремится преодолеть.

Это трагическая модель поведения, но художник все же нашел в себе жизненные и творческие силы противостоять режиму. Глубокая погруженность в искусство давала силы жить в страшное время. В конце жизни Фаворский произнес, что „уже давно сомневается в возможности демократии”, а побывав на фронте, спрашивал у крестьян „кто больше грабит – красные или белые” и получал ответ „пехота грабит меньше, а вот кавалерия больше”, т.е. плохи были и те, и другие.<sup>10</sup>

Так, в течение своей жизни, Фаворский наблюдает долготерпение народа и в конце своего

<sup>8</sup> РГАЛИ (990). Часть этой стенограммы опубликована в книге Владимир Фаворский. *Обстоятельства места и времени*. Загянская (2006).

<sup>9</sup> Загянская, Левитин (1991: 78).

<sup>10</sup> Загянская, Левитин (1991: 35–36).

творческого пути, иллюстрируя *Бориса Годунова* любимого им Пушкина, завершает цикл иллюстраций концевой гравюрой *Народ безмолвствует*. Художник поместил здесь свое лицо среди толпы безмолвствующих мужиков Смутного времени – у нас есть возможность сравнить это с награвированным в том же 1956 г. автопортретом на плакате групповой выставки (илл. 9). Художник, став современником эпохи напрасных надежд, террора и несправедливости, красноречиво безмолвствует. Фаворский говорил с эпохой не на языке слов и действий, а на языке форм и образов.

#### Архивные источники

РГАЛИ 990 = Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (РГАЛИ), Москва, ф. 990, оп. 2, ед. хр. 6.

РГАЛИ 2943 = РГАЛИ, Москва, ф. 2943, оп. 1, ед. хр. 46.

#### Библиография

- Загянская 2006 = Загянская, Г[алина] А.: *Владимир Фаворский. Обстоятельства места и времени*, ГИТИС, Москва 2006.
- Загянская, Левитин 1990 = Загянская, Г[алина] А., Левитин, Е[вгений] С. (ред.): *В. А. Фаворский. Воспоминания о художнике*, Книга, Москва 1990.
- Загянская, Левитин 1991 = Загянская, Г[алина] А., Левитин, Е[вгений] С. (ред.): *В. А. Фаворский. Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений*, Книга, Москва 1991.
- Фаворский 1988 = Фаворский, В[ладимир] А.: *Литературно-теоретическое наследие*, Советский художник, Москва 1988.

Galina A. Zagyanskaya

## Beside adaptation and rebellion. Vladimir Favorsky. Choices of an artist in a totalitarian state

The author presents, on the example of Vladimir Favorsky (1886–1964), a study of different attitudes an artist could adopt while living and working under a Soviet regime. It is a difficult topic, deserving a careful and differentiating treatment. The regime went to great lengths to discredit and humiliate Favorsky, who served as an example of moral integrity for several generations of Russian artists. Shortly before his death, after years of prosecution as an alleged leader of the formalist movement, he did receive many state awards. That, however, happened only after a sickness rendered him disabled and the authorities began to consider him harmless. Many researchers, among them Nikita Struve, do not take this into account. Vladimir Favorsky was born in Moscow, the son of the lawyer and former narodnik Andrei Favorsky and Olga Sherwood, daughter of architect Vladimir Sherwood. He studied art and art history at various schools in Moscow, and from 1906–1907 in Munich, in the academy of Simon Hollósy. Favorsky fought in the World War I and was awarded a Cross of St. George, a decoration given to the lower ranks as a reward for “undaunted courage”. He was drafted into the Red Army and experienced the dramatic siege of Tsaritsyn by the White Army. He was the rector of VKhUTEMAS (Высшие художественно-технические мастерские) in 1923–1926, the most prolific years of the famous art school. The artist always saw a work of art as a coherent whole. Art possesses the same inner order as the world itself, he said. This inner order he derived from the existence of God – a notion highly unpopular in that time, to the point of being dangerous. The connection between ethics and aesthetics, as perceived by Favorsky, is crucial for the assessment of his life and work. Favorsky stood at the origins of Russian formalism. His translation of Adolf von Hildebrands *Problems Of Form in Visual Art* was published as early as 1914. Favorsky stated his goal as a creation of an “image-object”, that is, a work of art or design as a visual (*образ*) and functional (*вещь*) whole being more important than the things represented therein. Here, the traditional understanding of a work of art as an

“image”, a representation of an existing form, is coupled with the concept of a functional object, originating in constructivism. Favorsky strictly applied this principle in his work, which included book design, posters, frescoes (praised by Matisse as “performed according to the best principles of architecture”) and scenography. Favorsky was not widely accepted by the avant-gardists, being too complex, nor by the traditionalists, who missed narrative and representational aspects in his work. The anti-formalist campaign started in the thirties caused Favorsky to repeatedly lose his positions as a teacher, but it could not bring him to renounce his concepts of art nor his religious beliefs. The study uses less-known archival materials from 1920–1930. The author shows, on the difficult and controversial example of Vladimir Favorsky, the possibility of retaining artistic and moral integrity under the communist dictatorship. Author also gives a critical assessment of selected works by Favorsky.