

ПУТИ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

ИЗ ЗАМЕТОК О ВЫСТАВКАХ 1926--1928 гг.

I

Еще сравнительно недавно изобразительное искусство, в особенности живопись, находилось у нас в загоне. Целый ряд причин привел к этому состоянию. Прежде всего, сама Октябрьская революция, побудившая одних художников эмигрировать (и притом как раз художников крупного калибра, как Билибин, Григорьев, Малявин, Рерих), в то же время отвлекла других (и как раз наиболее чутких и молодых) от их прямого призвания в сторону общественности: обслуживания революции, художественного администрирования и т. п. Разумеется, революция знала, что делала: эта смычка художников с жизнью, при всем своем „ударном“ порядке, в конце концов пошла искусству на пользу. Но факт остается фактом: на время мы отучились от живописи и — без того небогатые художественными традициями — вернулись к почти первобытному состоянию, при котором приходится многое начинать сначала. Второй причиной отлива интереса к живописи явилось теоретическое сомнение самой молодежи в праве на существование художественной „изобразительности“, как якобы пережитка буржуазной культуры. Из совершенно правильной предпосылки, внушенной революцией трудящихся, о том, что искусство есть также трудовой и производственный процесс и что, следовательно, оно должно углублять свое профессиональное мастерство, был сделан неправильный вывод. Искусство было приравнено к производству, художник — к сапожнику, столяру и портному, „картина“ уступила место „вещи“. Изобразительность и эмоциональность стали признаками дурного вкуса, показателями художественной неблагонадежности. Наша молодежь ушла в лабораторию чисто аналитических опытов, в кухню чисто „фактурного“ изобретательства. Наконец, третьей причиной, мешавшей нашему искусству выйти на большую дорогу, явилась крайняя материальная его проблематичность. Частный любитель-покупатель был упразднен, а новый коллективный заказчик тот, которого революция рано или поздно

создаст, другими словами, покупатель-государство, покупатель-профсоюзы и организации экономически еще недостаточно для этого созрел. Изводить холст и краски стало делом убыточным и подвижническим, тем более, что нашими журналами и журнальчиками, весьма нетребовательными по части художественного „качества“, был открыт клапан громадного спроса на иллюстрацию...

Таковы были основные тормозы, вызвавшие недавнюю заминку в нашем живописном росте и почти угрожавшие нам художественным „обескультурением“.

В настоящий момент эти отрицательные факторы уже отходят в прошлое. Революция настолько окрепла, что может позволить себе роскошь не „отвлекать“ художников от их ремесла, и если некоторая часть нашего старшего художественного поколения, повидимому, прочно осела в „свободной“ Европе, то зато у нас зеленеют новые всходы, первые после-революционные выпуски художественных вузов. С другой стороны, теория ненужности станковой живописи для пролетариата в громадной степени уже опровергнута самой жизнью. Пробуждение почти стихийного интереса к искусству блестяще подтверждается громадными цифрами посещаемости Третьяковской галереи и других музеев, и, наоборот, — не отсутствием ли подлинной живописи в наших клубах, столь перегруженных сухими фотомонтажами и диаграммами, объясняется некоторый отлив интереса к ним, как к очагам отдыха, со стороны рабочей молодежи. Как раз недавно Главнаукой произведен был интереснейший опыт — устройство госуд. передвижной выставки картин по городам Поволжья (Саратов, Сталинград, Нижний, Казань, Самара). Выставку эту посетило свыше 20 000 человек: пионеры, комсомольцы, студенты, учителя, рабочие, крестьяне, совслужащие, а анкета, произведенная среди посетителей (хотя и не научно поставленная), дала результаты далеко небезытересные.

Что касается, наконец, материального базиса нашего искусства, то хотя радикального улучшения в этом смысле не может быть, пока не улучшилось общее экономическое положение СССР, но все же само государство уже начинает оказывать активное содействие искусству. Государственная закупочная деятельность, которая в руках иностранной бюрократии могла бы послужить опасным орудием официального давления на искусство (кто не знает прелестей официального протекционизма и кумовства закупок во Франции), у нас — надо надеяться — в подобное орудие не превратится. Ее задачей является сделать доступными широким массам достижения современного искусства и способствовать поднятию самого художественного мастерства. При этом решено устраивать как

ежегодную государственную показательную выставку-салон для всех направлений, так и отдельные — эпизодические, групповые и персональные — выставки. Таким образом, и здесь, как и в области закупочной политики, наша государственность желает утвердить мудрый принцип художественной терпимости, гораздо большей, конечно, нежели пресловутая „свобода“ западно-европейской художественной политики, благодетельной лишь для светско-академических художников.

Иначе и быть не может: социальный заказ, который ставит наша эпоха перед искусством, уже ни в коем случае не должен пониматься в смысле задания для „немедленного исполнения“. Наоборот, следует с удовлетворением констатировать, что мы начинаем изживать эпоху халтуры и вступать в период подлинного, искреннего, изнутри идущего поворота нашего искусства лицом к современности, к современному жанру. Форсирование этого процесса с помощью каких-либо официальных мер в пользу количества за счет качества может лишь оказать искусству медвежью услугу.

В том, что этот процесс оздоровления нашего искусства совершается, сомневаться не приходится. Об этом свидетельствует происшедшая перегруппировка наших художественных сил. Она выразилась, с одной стороны, в отмирании идеологически устаревших групп („Мир искусства“, „Союз русских художников“, „Передвижники“ и т. д.), а с другой стороны, в рождении и более того — объединении новых групп („Бытие“, „Общество станковистов“, АХРР). Если еще вчера на фронте нашего искусства шла ожесточенная борьба между „правыми“ и „левыми“, то теперь острые углы сглаживаются, и мы приходим все более и более к какому-то почти единому художественному фронту. Это выпрямление его совершается по линии все большей и большей установки нашего искусства на реализм, как на некую общую и твердую платформу. Так, с одной стороны, мы видим, что левая художественная молодежь изживает свой уклон в сторону беспредметничества и формализма, переходя к ясной конкретности и революционной содержательности (Ост), а с другой, даже в стане наиболее „правых“ ахрровцев наблюдается стремление поднять качество своей продукции, опереться на квалифицированное мастерство. Все эти наблюдения подтверждает и открывшийся художественный сезон, по обилию выставок не уступающий довоенному времени.

Несколько особняком — на переломе — стоит группа „Маковец“, являющая собою некую переходную ступень от недавнего напряженнейшего и полуфантастического существования нашего к современному „мирному строительству“. „Мако-

вец“ родился под сильнейшим воздействием, я бы сказал — под падающей звездой художника Чекрыгина, юноши почти гениального, погибшего безвременно в 1922 г. Промелькнувший, как метеор, талант Чекрыгина был родственен Врубелю; в нем было что-то трагическое. В композициях Чекрыгина воплотился динамизм, катастрофичность и мучительность наших недавних тяжелых лет. Вот эта-то надрывная и полумистическая нота и звучала в выступлениях художников „Маковца“, художников по преимуществу лирического склада (Жегин, Рындин, Синезубов, Пестель и др.). Теперь мистический туман рассеивается: „Маковец“ оседает на землю, и тонус его мироощущения становится здоровее. Это показала и выставка 1926 г., на которой был целый ряд холстов почти реалистического типа, как, например, „Крестьяне“ Герасимова, рабочие мотивы Шевченко и т. д. Большим плюсом „Маковца“ является его художественная культурность: забота о культуре формы здесь на первом плане. Члены этой группы — пожалуй, наиболее образованные художники среди нашей молодежи. В творчестве „Маковца“ скрещиваются самые разнообразные влияния и традиции — италянизм и иконописность (Чернышев), японизм (Бруни), романтизм Гюиса и фантастика Гойи (Рындин и др.), русский лубок и французский кубизм (Шевченко). Но именно в этой чрезмерной сложности „Маковца“ источник его слабости. Переизбыток культурных воспоминаний тяготеет над ним непосильным грузом, сообщая его творчеству печать некоторой усталости, вялости, изнеженности. Таковы, например, „Крестьяне“ Герасимова — с отличным выразительным и синтетическим рисунком и в то же время с несколько слащавым колоритом, или пейзажи с фигурами Шевченко, при всех своих живописных достоинствах не лишённые ватности; таковы же и „Пионерки“ Чернышева, задуманные не без пафоса, как проекты монументальных фресок, но обессиленные чересчур стилизованной (Византия, Греко) хрупкой худобой фигур.

Если таков эклектический и слишком интеллигентски-изысканный лик „Маковца“, то, наоборот, на широком и румянном лице „Бытия“ все ясно, как на ладони. Это молодежь, всего лишь несколько лет кончившая Вхутемас, точнее — прошедшая через выучку мастеров б. „Бубнового валета“ (двое из которых, Кончаловский и Осмеркин, как некие патриархи, фигурируют тут же среди молодежи). В противоположность сдержанному, по существу скорее графическому, нежели живописному, „Маковцу“ — здесь сплошная красочная ярь, сплошное и открывающее упоение материальностью, сочной кровью и плотью ещей. Зелень, небо, земля, розовое тело, разноцветные

одежды — без всяких философических идей — прекрасное вещество, как таковое. После красочного голода — сладострастная радость погружения в жирную красочную гущу. И поскольку „Бытие“ является реакцией против нашего недавнего чертежного беспредметничества и квази-научного мудрствования, поскольку „Бытие“ утверждает жизнерадостное восприятие мира, — это симптом несомненно здоровый. В эпохи кризиса возврат к природе всегда укрепляет искусство, как прикосновение к матери-земле легендарного Антея. Школа пейзажа — санатория для живописи.

Среди художников „Бытия“ есть общающие, даровитые люди: Новожилов, Богданов, Земенков, Глускин, Мухин, Перуцкий, Ражин, Стеншинский, Шабль. Однако, и в полнокровном „Бытии“ не все благополучно. Здесь больше заботы о количестве краски, нежели о качестве ее; здесь больше сырой тюбиковой краски вообще, нежели художественно звучащего цвета. При виде этой рыхлой и жирной манеры живописи и расточительной кладки краски художникам из „Бытия“ хочется сказать словами рабочего из упомянутой мною волжской анкеты: „Товарищи, холст и краски стоят денег, не надо бесхозяйственности“. И если „Маковец“ страдает излишним психологизмом, то здесь обратный грех — однообразная и равнодушная материализация всего окружающего, самодовлеющая красочность. Художникам из „Бытия“, в сущности, все равно, что писать: пейзаж, наготу, комсомолку или крестьянина; все воспринимается одинаково поверхностно и одинаково статично. Только в крестьянских образах Глускина и Перуцкого, да в городских мотивах Земенкова есть какая-то экспрессия, но она происхождения отраженного: у первых двух — от старых „мужицких“ художников Голландии, а у последнего — от сатириков современной болезненно мрачной Германии. Что же касается других живописцев „Бытия“, то если их можно похвалить за попытки создания картины и притом современной жанровой картины (как, например, Осмеркина „Подмосковный трактор“, Богданова „Портнихи“, Сретенского „Маруся“ и т. д.), то, с другой стороны, приходится сказать, что попытки эти еще довольно вялы. Художники из „Бытия“ еще не умеют компоновать картину, строить и организовывать ее, как некое крепкое и выразительное целое. Их несомненная темпераментность выражается лишь в физическом напоре, в силе удара кисти, но не в воле к выбору, не в силе концентрации элементов картины. Не они владеют реальностью, но реальность еще владеет ими, и за их маслянистой красочностью исчезают костяк и мускулатура формы, равно как и само разнообразие поверхности объектов (телесной, древесной и т. д.).

Но не будем слишком строги: молодо — зелено, болезнь роста, в основе своей здорового... Вот перед нами другая выставка — пионера и уже зрелого мастера этого русского сезаннизма — П. П. Кончаловского. Еще не столь давно и он не был чужд этой же озорной ярости краски, того же буйно-размашистого ловкачества. Теперь эта буйность вошла в берега. Кончаловский овладел своей кистью, быть может, даже слишком уж виртуозно и „мастито“. Кончаловский сам по себе — явление радующее. Есть в нем, в его творчестве, как и во всем его физическом облике, нечто целостное, органическое. Недаром де-Монзи, в своем предисловии к каталогу выставки Кончаловского в Париже, усмотрел в нем символическую, чуть ли не богатырскую фигуру несокрушимого духа СССР. Основа творчества Кончаловского — грубовато-русская, плодородная, московская. Он неистово влюблен в реальность, в „естество“ мира. Вот почему его итальянские пейзажи последних лет, фигурирующие на выставке, куда слабее пейзажей новгородских. Если некогда Испания оставила в творчестве Кончаловского неизгладимый след именно потому, что ее суровое великолепие было как-то адекватно ему, то Италия Венеции и Сорренто, сияющая и ласковая, не дошла до него. Несмотря на внешнее сходство некоторых пейзажей Кончаловского с итальянскими работами Александра Иванова („Вечер в Сорренто“, „Лимоны“, „Виноград“), в них нет именно того поэтического заражения итальянской природой, которая была у его великого предшественника. То, что есть в Италии мягкого, нежного, тающего, выходит у Кончаловского поверхностно и слащаво, почти олеографично, и, наоборот, по свойству его натуры ему больше удаются как раз те куски Италии, в которых есть материальная четкость, массивность, густота („Дом Тинторетто“, „Грот Нимфы Эгерии“ и лучшее из всего итальянского цикла — „Оливковые деревья“).

Слабость итальянского цикла в значительной мере возмещается успехом другого цикла — видами новгородских кремлей, церквей и окрестностей. Здесь Кончаловский в родной ему стихии. Древняя новгородская архитектура именно потому и влечет к себе Кончаловского, что в ней есть архаическое, суровое величие, какая-то поистине кубистическая простота и ясность каменных масс. В пейзажах Новгорода (Кремль, Детинец, Софийский собор, Нередица) Кончаловский обнаруживает подлинное ощущение нашего севера, его крепящего холода. Вечная синева неба, белизна каменных масс, сочная зелень травы... В то же время в подходе Кончаловского к новгородским пейзажам сказывается и отзвук живописи барбизонцев (выставка которых была устроена в 1920 г.) — Коро и Руссо. Оставаясь по существу тем же „русским сезаннистом“,

Кончаловский воспринял от барбизонцев какую-то новую умиротворяющую ноту. Его колорит, еще недавно резкий до лубочности, стал сдержаннее, тише, подернулся серебристо-воздушной дымкой; его манера, прежде ударно-размашистая, упорядочилась, стала легче, невесомее, и, наконец, самое построение его композиций стало гармоничнее, монументальнее. Эта монументальность пейзажа, сказавшаяся еще в пейзажах абрамцевских дубов, особенно хороша в новгородских „Ветлах“ с превосходно уравновешенными массами деревьев.

Указанные черты проявляются и в фигурных работах Кончаловского: в автопортрете, портретах дочерей и других. Раньше художник воспринимал человеческую фигуру чисто декоративно, как плоскостной образ, как красочное пятно, или, наоборот, как объемную схему. Теперешняя концепция человека у Кончаловского проще, мягче: художник берет человека в воздушной среде. Таковы профильный портрет его дочери с грустными глазами (в котором есть нечто от Сурикова), или автопортрет бреющегося и улыбающегося художника. Здесь сквозит какая-то умудренность и успокоенность мастера, прежнего бунтаря. Однако, скажем откровенно: это признаки зрелости и завершенности, но отнюдь не исходные точки какого-то нового подъема. Кончаловский созвучен эпохе своим природным, неистощимым оптимизмом, но все же он больше подытоживает какое-то прошлое, нежели прорубает окно в будущее. Он настолько олимпийски здоров, что война и революция для него — как с гуся вода. Точно их и не было. Его итальянские и новгородские пейзажи могли бы быть написаны и десять и двадцать лет назад. А между тем, „пассеитская“ Италия изменяется, индустриализируется, а рядом с древним Новгородом вырастает новый Волховстрой. Этого нового в Италии и в России художник не видит. Кончаловский хочет стать новым Репиным (портрет дочери в розовом платье), а в других картинах — новым голландцем (портрет с женой, автопортрет и т. д.). Все это — почтенные намерения, нам не худо было бы сейчас иметь нечто приближающееся к классическим старикам. Но искусство современности должно быть современным; каждая эпоха должна иметь свое искусство, свое мировосприятие, свою композицию. Против этих трюизмов не погрешь.

И эта современность уже властно стучится в двери искусства и зовет его к себе.

В этом отношении весьма характерна уже упомянутая мною анкета среди поволжского низового зрителя. Почти все посетители передвижной выставки в один голос взывают к художникам: изобразите наш быт. Рабочий удивляется, отчего

художники проходят мимо труда, производства, фабрики. Крестьянин просит: „почаще бы рисовали деревню, крестьянство“. Пионер и комсомолец задорно протестуют против равнодушия к быту молодняка и т. д. И в этом наивном и вместе с тем трогательном взывании к искусству — „и нас“, „и нас“, „и нас“ — есть какая-то большая и глубокая правда. Тут уж дело идет не о халтурном или демагогическом потрафлении какой-то „политике“, а о чем-то гораздо более серьезном. Это нарождается новый потребитель искусства, новая публика, новый класс, и искусство не может бежать от них в тишину Венеции или древнего Новгорода.

И оно уже начинает считаться с этим новым „спросом“. Количество жанровых и бытовых произведений растет на наших выставках. Но к проблеме быта художники подходят еще со старыми глазами. Во-первых, в смысле тематическом. Нельзя же сводить новый быт к „Лушению семечек“ (Глушкин), „Подмосковному трактиру“ (Осмеркин) или даже „Трактиру новгородскому“ (Кончаловский). И во-вторых, в смысле формально-техническом. Реализм наших дней не может быть простым бытовизмом, возвратом к какому-нибудь Богданову-Бельскому. Он должен быть вооруженным всеми профессиональными достижениями современного мастерства и, наконец, он должен заключать в себе, помимо реальности, и еще нечто.

Прочитываю еще одно место из анкеты. „Понравилась мне, — пишет казанский зритель, заводский практикант, — картина „Комсомолка“ тем, что правдиво, реально, а не идеализируя, изображает девушку-пролетарку, закаленную в гражданской войне. Дальше особенно понравилась мне картина, изображающая работу у раскаленного железа. Это, по моему, великое создание, это великое изображение величавого Труда. Эти багровые лица, эти мощные руки, сжимающие клещи...“ и т. д.

Любопытные строки — с кажущимся противоречием. Автор хочет от искусства „правдивого, реального, без идеализации, отображения жизни“, а в своих комментариях утверждает самую подлинную патетику, самую подлинную романтику („закаленная“ в гражданской войне) и даже пишет слово „Труд“ с большой буквы. И он прав. Слишком много мы пережили за это десятилетие, чтобы вернуться к реализму ни теплому, ни холодному, к реализму протокольному. Для этого у нас есть фото-репортаж. В эпоху напряженнейших усилий на всех фронтах жизни искусство не может не замешивать действительности дрожжами героики, хмелем активизма. Разумеется, романтизм романтизму рознь. Трагические видения Чакрыгина — романтика гибели, но вспомним французских романтиков — Делакруа, Домье, Жерико, Рюда — это уже романтика жизненных кон-

трастов, движений, борьбы. Вот на что следовало бы „Маковцу“ переключить свою романтическую тоску. Вот о чем следовало бы подумать и художникам из „Бытия“, чтобы не зарыться в зеленом огороде мирного „жития-бытия“ и выйти из испарины тракторов.

Впрочем, был художник, который умел изображать и трактор синтетически. Кто не помнит „Тракторов“ и „Чаепитий“ покойного Сапунова (увы, также безвременно ушедшего)! В них подлинный символ дореволюционной русской жизни, обывательщины. Сапунов обладал даром глубочайшего гротеска, в его бытовых образах был не только реальный быт, но и какое-то ультра-реальное бытие (как и у французов — Тулуз-Лотрека, Дега, Ван-Гога). Когда-то, вначале, и в „Бубновом валете“ пробивалась эта струя острой бытовой выразительности (Наталья Гончарова, Ларионов, отчасти Лентулов) — к сожалению, она заглохла...

Мы видим: попытки отображения новой России в живописи еще довольно слабы. Диагноз, который в заключение мы должны поставить, не очень утешителен. Однако, места для скепсиса не должно быть. Не надо забывать, что эпохи революционного напряжения поглощают столько сил народа и нации, что искусство не может поспеть за ними. Оно расцветает скорее в предвидении революции или уже тогда, когда она выкристаллизовалась. Так было на Западе (где, впрочем, и сейчас, после военного кровопускания, искусство находится скорее на ущербе, нежели в расцвете). И вот только теперь, после отдельных аналитических исканий, мы, наконец, начинаем вступать в период какого-то синтетического осознания всего происшедшего. Плоды этой работы еще впереди.