

ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

(О ХУДОЖНИКАХ ОСТА)

Традиция и революция, прошлое и настоящее, старое и новое... Их соотношение в искусстве — одна из наиболее трудных проблем. „Надо принадлежать своему времени“, — говорил Бодлер.

Но понятие современности включает в себя не только то, что изображает художник, но и то, как он изображает, — другими словами, не только его мирозерцание, но его мироощущение. То, как он видит, воспринимает, чувствует и выражает.

Ибо не подлежит сомнению, что каждое „время“, в зависимости от тех или иных его объективных условий среды, по своему видит и мыслит мир: „бытие определяет сознание“. Быстрый темп современной жизни, основанной на новейших средствах техники, формирует совершенно другую психику, нежели, скажем, медлительная и сидячая жизнь тургеневской России. Революцию, произведенную с помощью ошестинившихся штыками грузовиков, нельзя изображать в том же „стиле“, в каком позволительно показывать медленное шествие рабочих с женами и детьми к Зимнему дворцу в 1905 году. Пейзаж Волховстроя или Загэса нельзя писать в лирически расплывчатых тонах левитановской природы: это вещи несовместимые. Ощущения человека, летящего на аэроплане или спускавшегося на дно моря, нельзя изложить на языке „Фрегата Паллады“. Именно отсюда то изменение языковых форм, тот наплыв новых слов, который происходит в периоды больших социальных сдвигов. Самая революционная идея, высказанная на языке устарелой терминологии, в значительной мере теряет свою актуальность. Разумеется, отсюда еще далеко до признания „заумного языка“ лефов, до подмены литературы — телеграммой или живописи — фотографией (или как теперь говорят: фотограммой). Нет, литература должна оставаться литературой и живопись — живописью. Но несомненно одно — что понятие революционной современности не исчерпывается тем или иным содержанием искусства, но рас-

пространяется на его художественную форму, на его изобразительные средства.

Эту истину, повторяю, еще далеко не усвоило большинство наших художников. Вслед за ликвидацией периода „болезни левизны“, периода лабораторно-отвлеченных исканий у нас началась некоторая реакция. Палка перегнулась в обратную, „правую“ сторону. АХРР в значительной степени законсервировался на протокольном реализме прошлого, поняв лозунг „назад к передвижникам“ почти в буквальном смысле; „Московские художники“ (преемники „Бубнового валета“) готовы вернуться к импрессионизму; художники „Жар-Цвета“ находятся под обаянием старых мастеров и культивируют традиции Венецианова-Куинджи.

На этом общем фоне нашей художественной жизни выставки Общества станковистов (Ост) — явление, несомненно, интересное. Не потому, что здесь подобрались какие-либо бесспорно выдающиеся произведения живописи — наоборот, здесь многое спорно, скороспело. Но Осту нельзя отказать в одном — в искренности и свежести его формальных изысканий, в остроте и актуальности его задач. Здесь есть о чем поспорить и подумать, здесь прощупывается художественный пульс современности. Из всех художественных группировок Ост более всего ориентируется на эту современность или, во всяком случае, более всего хочет ответить на ее веления (хотя и не всегда правильно им понятые).

Ост возник в 1925 году. Возникновение его было симптомом двоякой реакции. С одной стороны, против „Лефа“, против поглощения искусства производством — поскольку Ост был утверждением права на существование станковой живописи и — более того — живописи изобразительной, сюжетной. А с другой стороны, против правых — поскольку Ост явился первым опытом приложения новейших формальных исканий к новой тематике, поскольку он объединил в себе молодежь, только что вышедшую из стен созданного Октябрсм художественного вуза (Вхутемаса), учеников Фаворского и Штеренберга. Таковы были „выпускники“ 1922 г. — Вильямс, Меркулов, Вялов, Люшин, давшие на звание художника работы на такие сюжеты, как „Буденный“, „Радио-приемник“, „Парад“ и т. д. Здесь надо упомянуть и „1-ю дискуссионную выставку“ 1924 г., где наряду с последними конструктивистами и беспредметниками появились и новые группы сюжетников и „конкретивистов“. „Современность, ясность задачи, точность обработки“, — таков был лозунг этих конкретивистов, ставший и лозунгом возникшего через год Оста. Сплав современной сюжетики с современными формальными средствами — таков как мы видим был курс, взятый Остом. Курс — принци-

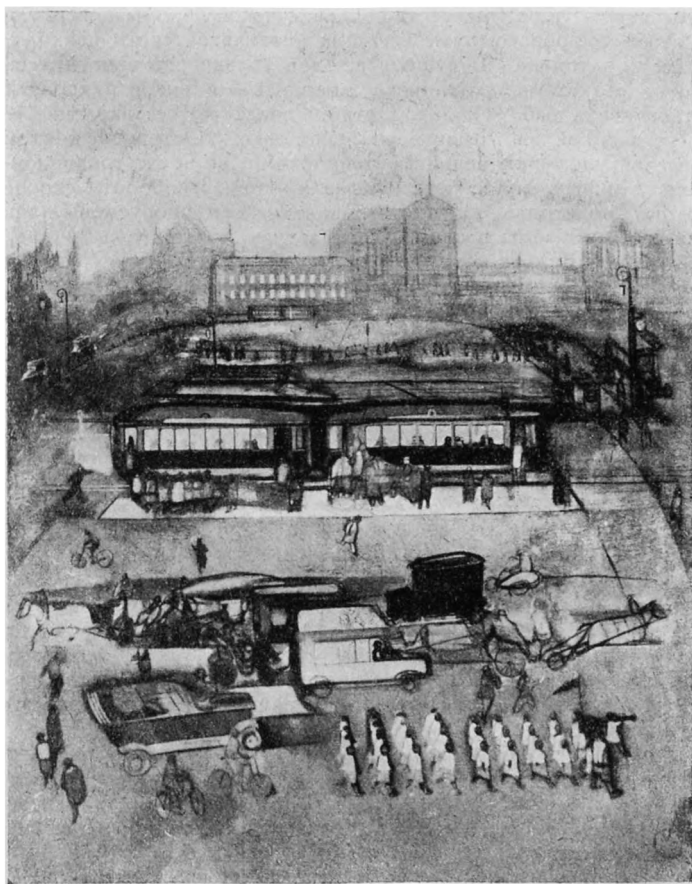
пьяльно совершенно правильный, от которого можно было ожидать плодотворных результатов.

Что же понимал Ост под этой современностью? Охватывая общим взглядом все четыре выставки Оста, мы замечаем прежде всего особое ударение на сюжетике, связанной с городом, с машинизмом и индустриализмом. Таковы работы Барща, Вялова, Дейнеки, Куприянова, Люшина, Лабаса, Лучишкина, Пименова — образы заводов, шахт, уличных, фабричных и железнодорожных пейзажей, радио-установок, автомобилей и т. д. Это вторжение „урбанистических“ мотивов в наше искусство — как ни запоздало оно по сравнению с французским импрессионизмом и итальянским футуризмом (Маринетти) — было, тем не менее, своего рода „революцией“.

Вспомним: ведь до сих пор русская живопись знала и культивировала главным образом старый Версаль, старый Петербург, старую Троицко-Сергиевскую лавру, старую Москву (Бенуа, Добужинский, Юон, Васнецов). И только, „отбывая“ в Париж, „забавлялась“ образами современных бульваров (Коровин). Поскольку же наш художник обращался к современному городу, он, как Добужинский, видел в нем лишь жуткую мистику домов-ящиков и обезличенных толп, взирал на него глазами Достоевского. Под „пейзажем“ у нас понимали по преимуществу пейзаж сельский — с бальмонтовской „усталой нежностью“ и „безглагольностью“ и прочими сугубо-пассивными свойствами. Но вот... „над степью пустой загорелась Америки новая звезда“ (Блок) — и, запоздав по сравнению с поэзией, наша живопись также повернулась лицом к урбанизму. В этом смысле Ост своим современным городским жанром внес корректив в тематику нашего изобразительного искусства, и шаг этот был логическим завершением того нового решительного отклонения нашей психики от России „безглагольной“ к новой индустриализирующейся стране, которое произошло в итоге Октября. Уже не мрачную урбанистическую мистику видит в городе „остовец“ Лучишкин, а нечто другое: в своей работе „Я очень люблю жизнь“ он дает синтетический образ города: рядом с заводом — купающаяся и занимающаяся физкультурой молодежь. И если поколение мирискусников, как тот же Добужинский, например, умело с любовью передавать амбир петербургских чугунных решеток, то лишь у Дейнеки и Пименова мы увидели впервые новую орнаментику — переплеты мостов и кранов, ажурную красоту новой железной архитектуры.

Помимо повышенного интереса к урбанизму и техницизму, в тематике Оста есть и вторая струя. Это — область дви-

жения: сцены и типы спортивной жизни, физкультуры, цирка („Лыжники“ и „Футболисты“ Пименова, „Боксеры“ Дейнеки, „Акробатка“ Вильямса, „Цирк“ Булгакова и т. д.). Едва ли



А. Лабас

Городская площадь

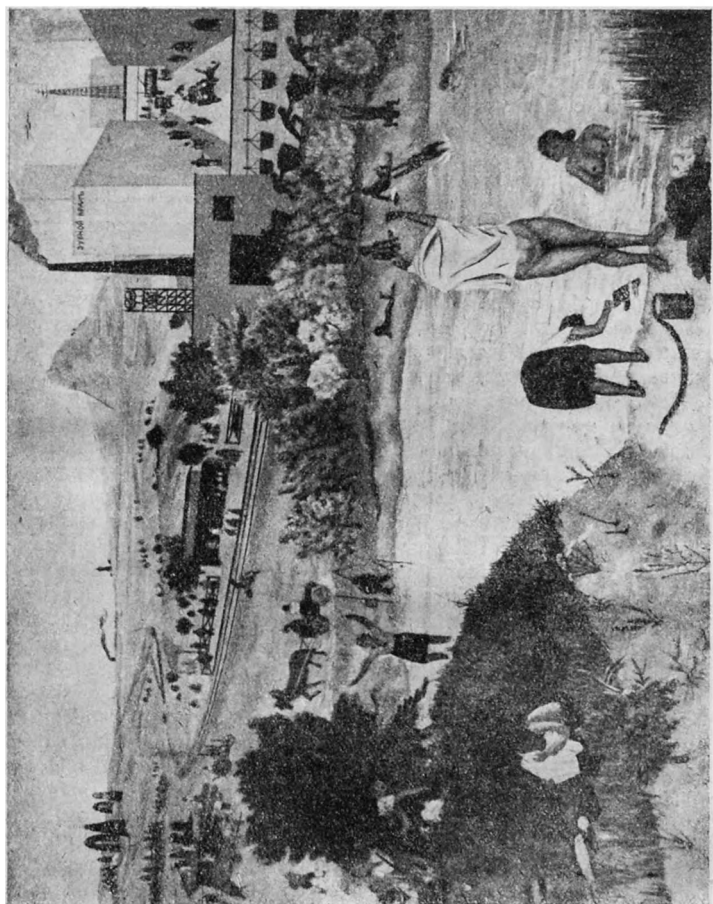
стоит ломиться в открытую дверь и доказывать, что эти мотивы по своему динамизму были в общем чуждыми русской живописи, как чужды они были и самой психике дореволю-

ционной русской интеллигенции с ее „комнатным“ (или даже „подпольным“) образом жизни. Правда, наша скульптура в свое время началась с воспетого Пушкиным мальчика, бросающего бабку, но в дальнейшем своем движении даже и она, скульптура, т. е. искусство пластической формы, свернула с этого здорового пути в тупик интеллигентского психологизма (Голубкина). В сущности, один только раз взметнулась одним резким взмахом наша живопись — в вихре пляшущих малявинских баб. И только Октябрь создал новое поколение, — с установкой на физическое здоровье. Остовцы в этом смысле художники новой формации. Они не носят традиционных длинных волос под Рафаэля — они, наоборот, скорее готовы подстричь их по-американски, как спортсмены, так как они влюблены в спорт, физкультуру, атлетику.

Сравнительно меньшее внимание уделено было Остом до сих пор моментам собственно революционным. Впрочем, нельзя забывать что еще до официального „Октябрьского заказа“ Лабас дал в 1926 г. „Гражданскую войну“, а Козлов — превосходное по своей драматической насыщенности „Восстание“; в этом же году и Вялов, и Козлов, и Вильямс, и Пименов, и Штеренберг ответили на заказ Совнаркома и Реввоенсовета рядом произведений историко-революционного характера. Правда, революционная тематика еще недостаточно сделалась объектом внимания Оста, однако, было бы несправедливо заподозрить Ост в какой-либо аполитичности.

Таковы основные лейт-мотивы остовской тематики. Но мы уже говорили, что „современность“ не исчерпывается одной тематикой. Посмотрим, как именно Ост подходил и подходит к задаче оформления этого современного содержания. Ведь, строго говоря, именно здесь пролегает линия водораздела между различными течениями нашего советского искусства.

Поиски наибольшей художественной экономности, лаконизма и броскости (максимум впечатления при минимуме средств), стремление к наибольшей динамичности композиции, к показу на плоскости движущейся формы, наконец, отношение к станковой картине, как к „точно“ сделанной, хорошо обработанной вещи, другими словами, упор на профессиональное мастерство — таковы, пожалуй, главные формальные черты Оста. Разумеется, ни о каком уже найденном „стиле“ здесь говорить не приходится — перед нами лишь некоторые стилистические особенности искусства, пребывающего еще в периоде своего становления и развивающегося еще зигзагообразным путем.



С. Лучишкин

Я очень люблю жить

Так, одной из первых стадий остовского формопонимания было пользование (и злоупотребление) иконностью — глухой чернотой фона, лакированной поверхностью, в которую „вмонтировывались“ самые неиконные мотивы; таковы были все эти „Монтаж ОДВФ“ Вильямса, „Милиционер“ Вялова, „Вывеска для 1 кавкурсов“ Меркулова и т. д. Это была своеобразная амальгама иконописного с американским, старой живописи с фотографией. В настоящее время Ост все более и более преодолевает эту иконно-вывесочную манеру, жесткую и жестяную (одно время у нас так расписывались трамваи), и от графизма и плакатности своего первого периода все более ориентируется на подлинную живописность. На последней 4-й выставке Оста „фото-монтажная тенденция“ представлена еще работой Вялова „Кино“ (Эйзенштейн и Тиссе на съемке), но в работах Лабаса, Вильямса и др. художников расцветает уже другая тенденция, подлинно живописная. Так и должно быть: фото-монтаж имеет все права на существование в книге и в плакате, но смешение его с масляной живописью — „совместительство“ дурного вкуса.

Динамическая направленность Оста выразилась в целом ряде моментов. Тут и воздействие новейших достижений моментальной фотографии, ломающей обычную перспективу, дающей неожиданные ракурсы, фиксирующей неожиданные позы и повороты движущейся человеческой фигуры (такова обратная перспектива в работе Лучишкина „Шар улетел“; таковы пейзажи Шифрина и Лабаса, наблюдаемые сверху; таковы „моментально“ схваченные повороты физкультурников у Пименова и Дейнеки). Далее идет воздействие швейцарского художника Ходлера, с его динамически (иногда даже хореографически) развертывающейся композицией и ритмом телодвижений — воздействие, налагающее на некоторые остовские произведения печать не только монументальности, но и несколько жеманной изломанности, которая свойственна этому швейцарскому мастеру. Тут, наконец, и влияние нашего мастера Фаворского, с его излюбленным приемом совмещения на одной поверхности моментов объемных (выпуклостей) с моментами плоскостными (силуэтами) — приемом, который остовцы из области графики переносят в область живописи, пользуясь им как средством показа движущейся, налету схватываемой и „развертывающейся“ формы. Мы видим этот прием у Пименова, у Дейнеки, а на 4-й выставке Оста у Гончарова в его „Клятве в зле для игры в мяч“, где художник стремится показать на одном и том же полотне разные по времени моменты поведения одной и той же человеческой группы. Все это, конечно, весьма спорно, но все же здесь есть желание сделать шаг вперед по сравнению с импрес-

сионистами, которые показывали движение предмета лишь путем вибрации и распыления его в пространстве.

Остовцы пытаются найти иную, более четкую формулу для передачи движущейся формы. У Писсаро городские пейзажи затянуты выбрирующей туманностью, в которой здания, экипажи и люди превращаются в красочные точки; в городской площади Лабаса — почти линейная ясность и четкость трамваев, проходящих процессий и т. д. Так и Купреянов в своих превосходных рисунках, изображающих возвращение стада, внушает ощущение движения живописными пятнами черного и белого, по своему локонизму напоминающими силуэты животных у доисторических „пещерных“ художников. Все эти поиски динамизма, все эти попытки оттолкнуться от пассивного понимания мира, как косной материи, и передать прежде всего функциональную сторону вещей должны быть вписаны в актив Оста.

И еще одна черта: стремление к производственной четкости, к хорошей ремесленной „сделанности“, к высокому качеству фактуры, идущее главным образом от Штеренберга.¹ Было бы неправильно рассматривать натюрморты Штеренберга как чисто „эстетные“ упражнения, как некое сплошное гурманство. Помимо этого чисто-вкусового сладострастия цвета, Штеренбергу свойственен и чисто-рационалистический, своего рода объективный подход к вещи. С помощью своей разной фактуры (гладкой, блестящей и шероховатой) он хочет внушить нам ощущение материальности и структуры изображаемых им вещей — дерева, мрамора, скатертей, фруктов, мяса. Равным образом для того, чтобы показать „объективную“ форму предметов, он ломает иллюзорную перспективу и показывает их как бы с двух точек зрения (например, круглость стола — сверху). В этом стремлении к объективности парижанин Штеренберг, наш изощренный современник, соприкасается с наивным „примитивом“ далекого прошлого.

Такова та сложная амальгама, которую представляет собой „лицо“ Оста и которая в самой сложности своей является источником некоторой его слабости, эклектизма и вычурности.

Одно из таких наиболее „прихотливых“ явлений в Осте — это Тышлер, ставший за последнее время чем то в роде притчи во языцех. Противники Оста именно его избирают мишенью для своих ударов, упуская, однако, из виду, что Тышлер слишком индивидуалистичен, чтобы представлять

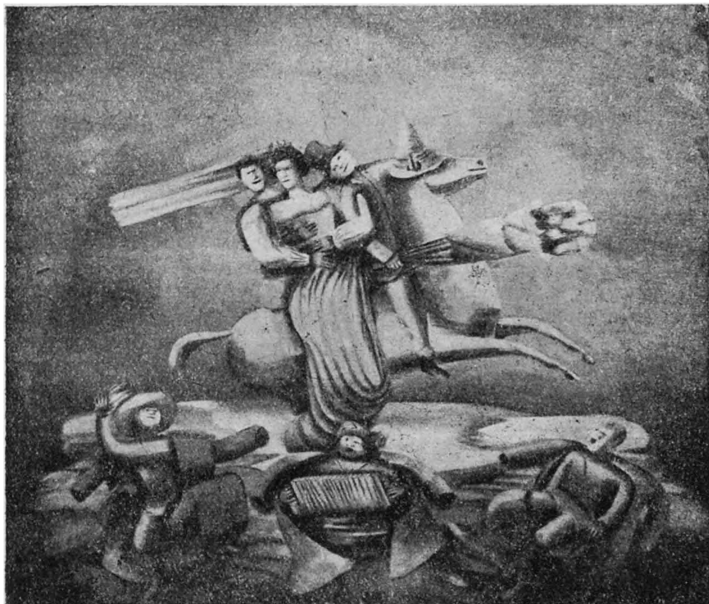
¹ Что это именно так, об этом свидетельствуют и работы учеников Штеренберга на выставке Вхутенна: именно в мастерской Штеренберга серьезнее всего изучаются проблемы цвета и фактуры.

кого бы то ни было, кроме себя самого... „Вопрос о Тышлере“ (а он уже существует) не так прост, и на нем следует остановиться. Трудность его заключается в том, что перед нами, с одной стороны, несомненный талант, а с другой — далеко не приемлемое для нас самораскрытие этого таланта: расхождение между „количеством“ и „качеством“.

В том, что этот молодой еще художник наделен большой фантазией и остротой восприятия, сомневаться не приходится. Мимо Тышлера, отмахнувшись от него, пройти нельзя. Уже серия его рисунков из эпохи империалистической и гражданской войн (1925 год) — все эти процессии инвалидов с отрубленными руками и ногами и сцены насилий, грабежей, расстрелов — не могла не впечатлять своей жуткой выразительностью. Уже здесь Тышлер обнаружил свою страсть к гротеску, к „чудовищному“ и заставил вспоминать ужасы таких „стариков“, как Босх, Брегель, Гойя, и такого современника, как бельгиец Джемс Энзор. И вместе с тем, эти рисунки отнюдь не были стилизацией под упомянутых „инфернальных“ мастеров, подделкой, реминисценцией — здесь чувствовалось нечто „благоприобретенное“ в наше время; разве оно не вызвало столь же жестоких послевоенных мотивов в германском импрессионистском искусстве (Дикс, Герлэ, Феликс Мюллер и др.). В другой серии, фигурировавшей на выставке к 10-летию Октября, Тышлер показал „Махновщину“ во всей ее гуляй-польской стихии, но уже с особенным привкусом, также свойственным германскому импрессионизму и Бабелю — с ударением на эротической стороне Гуляй-Поля: махновцы увозят живых и волокут мертвых женщин.

Об этом своеобразном уклоне Тышлера, об этой специфической заостренности его глаза говорит и третья его серия — „Крым“ (акварель) на 4-й выставке Оста. Песчаные берега и скалы, устланные голым „мясом“ пляжников и пляжниц, плетеные кабинки, наполненные им же... Крым распоясанного курортного быта и, вместе с тем, Крым полу-фантастический, похожий на индийские миниатюры, сатира и эротика, злой гротеск и экзотическая красочность. Но ведь есть и другой Крым — здравица, здоровая молодежь, веселая детвора; этого Крыма Тышлер не замечает. Наконец, в последнем „лирическом“ цикле молодой художник уже окончательно отталкивается от действительности, и та же плетеная кабинка становится для него символическим вместилищем человеческого и животного мира. Корзины самых разнообразных форм — целое наводнение корзин... Здесь уже мы по ту сторону сознания, в сфере бредовой и подсознательной. Сумасшедший ли Тышлер? К счастью, нет. Тышлер — театрал, декоратор, бутафор, и здесь один из ключей к разгадке тышле-

ровского „вопроса“. Недавно он оформлял в Минске в Государственном белорусском еврейском театре „Овечий источник“ Фуэнта Овэхуна и показал на сцене испанскую деревню с помощью макета, представлявшего собою одну громадную многоэтажную и конусообразную корзину. Говорят, что этот мотив простонародной плетенки был убедителен на сцене и давал ощущение некой синтетической хижины... И вот эту-то



Александр Тышлер

Из цикла „Махновщина“

свободу современного театрального подхода к вещам (Мейерхольд) Тышлер переносит в станковую картину. О том, что Тышлер по природе своей театральщик, свидетельствовали и упомянутые рисунки его из цикла войны, в которых он столь же по-театральному развертывал процессы инвалидов и пользовался вещами, как бутафорией, заставляя их эмоционально играть. Эти рисунки Тышлера — некие сны о театральных постановках. И вот в этой-то театральности Тышлера, в его склонности лицедействовать, быть может, и залог того, что все тышлеровские „изыски“ не столь уже серьезны, как

кажется, что это лишь театральная смесь трагического с комическим и что художник сможет „выздороветь“ от всей своей „детской болезни левизны“.

Но мы можем и должны сказать, что Тышлеру грозит упадочность,¹ что он „ушиблен“ в одну сторону, что он знает только одну половину современности, что он еще не умеет зажечься другим, оптимистическим пафосом, что не одними только ужасами и гротесками чревата наша эпоха и что именно здесь должна быть пограничная межа, отделяющая советского художника от германского экспрессиониста, не видящего выхода из мира надрыва и хаоса, как увидел его, впрочем, Георг Гросс, когда от своего нигилистического дадаизма и индивидуализма перешел в лагерь воинствующего коммунистического искусства.

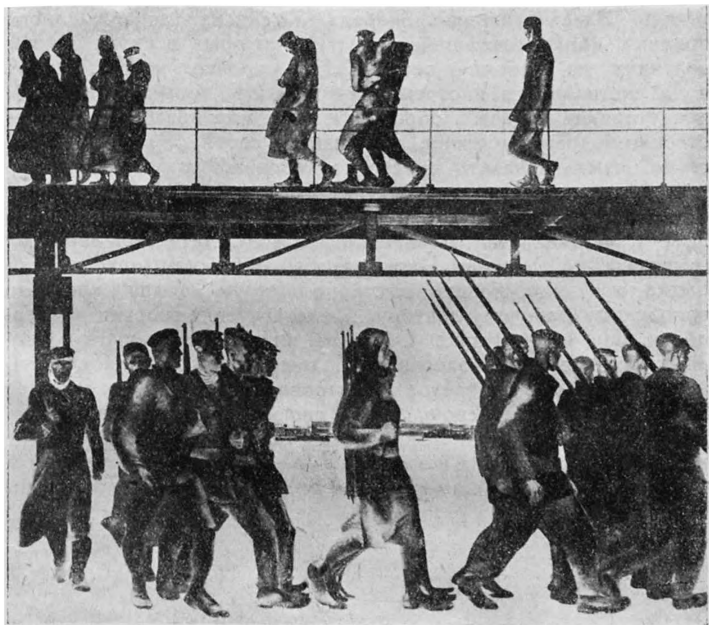
Противники Оста обвиняют его главным образом в „формализме“. Но формальные искания необходимы для развития нашей художественной культуры, и требовать от нашего искусства лишь одной абсолютной „понятности“ — это было бы равносильно требованию одной лишь популярности от науки, которая, будучи глубоко утилитарной по своим конечным целям, все же прогрессирует не благодаря популярным брошюрам, а углубленным трудам и открытиям. Формализм вреден и антиобщественен, когда он самодовлеюще и беспрепятствен. Но даже и тематически узкие, проникнутые чисто цветочными радостями натюр-морты Штеренберга — лишь неизбежные предварительные шаги к той утилитарной декоративной росписи общественных стен (клубов, столовых и т. д.), для которой рождено декоративное дарование Штеренберга и которой у нас еще нет. Без влюбленности в ремесло живописи, без радостного отношения к труду не может быть и социалистической культуры.

! Слабое место Оста в том недостатке критического отношения, с которым он вбирает в себя самые противоположные воздействия. Тут и, неврастенический германский экспрессионизм, и жеманный „швейцарец“ Ходлер, и модный „негрзм“. Но, может быть, то не столько вина, сколько беда нашего молодого искусства, много лет оторванного от Запада и жадно вбирающего — больше понаслышке — все чужое и новое, вместо того, чтобы взять от него лишь одно здоровое.

Отображение в живописи спорта, радио, автомобилизма, авиации — это, конечно, задача актуальная. Но это есть и на буржуазном Западе, и в этом нет еще показа той новой

¹ Своего рода новая шагаловщина. Но в том-то и дело, что художник Марк Шагал со всей его мистикой вырос на определенной объективной почве — прежнего еврейского гетто, с его погромными страхами. Тышлер работает в иное время, когда для шагаловских элементов уже нет места.

культуры, которая связана с рождением нового человека. От непонимания этой разницы и получается то, что, например, Пименов, культивируя мотивы спорта и физкультуры дает не тип советского физкультурника, а международного спортсмена профессионала, а это уже два разных классовых подхода к проблеме физического развития. Или изображает „Негритянский оркестр“ (последнее слово Европы)



А. Дейнека

На защиту Петрограда

с той же специфической „экзотичностью“, которой чернокожие Пленяют западно-европейскую публику, подобно андреевскому Герою, от скуки „полюбившему негритянок“. Сюда же надо отнести и все вообще симпатии Пименова к изображению кабаков, кафэ, уборных артисток и т. п. мотивов загранично-богемного жанра, совершенно чуждых нам идеологически. Здесь „европеизация“ заходит уже слишком далеко; это не тот „урбанизм“, который нам нужен. Все это небольшие, нехарактерные штрихи, показывающие, как существенна в искусстве „точка зрения“ и идеологическая „установка“.

Спорт, радио, автомобилизм, весь этот новый техницизм нам очень нужен, и запечатление его в искусстве, конечно, шаг вперед. Но еще более нужен показ социалистического строительства, показ нового современного „живого человека“. Для западно-европейского художника техницизм — самоцель, фетиш, для нас он — средство социалистической перестройки общества.

Ост подходит к разрешению этой проблемы только теперь. Здесь в первую очередь — Дейнека (до последнего времени принадлежавший к Осту), который в своих произведениях на рабочие темы („На стройке новых цехов“ и „Текстильщицы“) стремился показать новый, советский, пролетарский „типаж“, образцы новых, уже забытых, мужественно-бодрых работников, а в недавней своей „Защите Петрограда“ сумел показать вместо ходлеровской хореографии уже твердую коллективную поступь рабочих-бойцов. Это уже начало чего-то нового и подлинно здорового. Напомню, что даже у „формалиста“ Штеренберга в его „Митинге в деревне“ (выставка к 10-летию Октября) была небезынертная попытка противопоставить кустарно-пеструю толпу крестьян городскому рабочему-оратору, представителю энергии и твердости. На 4-й выставке Оста мы видим новые шаги в сторону большего психологизма, большей эмоциональности, например, в ряде портретов Гончарова, где художник находит для каждой модели свою форму, свою красочную гамму...

От одностороннего культа внешнего техницизма — к более углубленному, более эмоционально-насыщенному реализму — вот путь, который следовало бы пожелать Осту.