

В этом отношении мало изменило дело и вхождение в состав АХРР в 1925 г. большинства „московских живописцев“, т. е. бывших членов „Бубнового валета“. Они остались в АХРР „чужаками“. Здесь необходимо сказать несколько слов вообще об эволюции „Бубнового валета“ и его отпрыска — молодежи, объединившейся в 1921 г. в о-во „Бытие“.

Как известно, мастера „Бубнового валета“ (1911—1916 гг.) получили название русских или, еще точнее, московских сезаннистов. В довоенную эпоху они осуществили собою крупную художественную миссию, сблизив русскую живопись с французской художественной культурой. „Бубновый валет“ противопоставил литературности передвижников и утонченному стилизму мирискусников здоровый материализм живописного мастерства, здоровую влюбленность в яркую плоть и кровь вещей, здоровую, грубоватую, подчас доходящую до „лубочности“ выразительность. С годами, по мере того, как „бубновые валеты“ из бунтарей становились признанными мэтрами, эта эмоциональная экспрессивность уступала в их живописи место музейным реминисценциям, хорошему классическому „тону“, маститой виртуозности, местами даже замене цветовых исканий — исканиями тональными (Кончаловский, Машков, Фальк).

Вместе с тем, с отпадением от „Бубнового валета“ Гончаровой, Ларионова, Бурлюка, Шагала в нем иссякла струя острого *бытового* экспрессионизма, самого интереса к *быту*. Правда, в результате общей эволюции всего советского искусства в живописи как старших мастеров „Бубнового валета“, так и их молодого окружения („Бытие“) появились элементы нового современного жанра — образы крестьян, комсомолок, работниц и т. д., и этот сдвиг, разумеется, следует приветствовать. Мы видим эти новые мотивы у Кончаловского, Машкова, Лентулова, Осмеркина, талантливого Новожилова, Богданова, Сретенского и др. Все, что они делают, — ярко, свежо, сочно, полнокровно в сравнении с серизною ахрровцев. В этом смысле живопись молодежи из „Бытия“, с ее культом солнца, зелени, воздуха может радовать нас как проявление бодрой близости к природе, как признак физического здоровья нашего молодняка. Но для этих художников, как для ти-

пичных эпигонов импрессионизма, в сущности безразлично, что писать — дерево, яблоко, крестьянина, комсомолку, любую вещь. Это — живописный реализм чисто внешнего, зрительного порядка, для которого весь мир — сплошной натюрморт. Преодоление этого поверхностного, однообразно „сырого“, красного материализма, — вот то, чего мы ждем от талантливой молодежи „Бытия“.



Ю. Меркулов

Буденный

Ибо только этот шаг освободит ее от той обывательской безмятежности, которая несовместима с современностью, не терпящей срединного, „ни теплого, ни холодного“ отношения к миру и человеку.

Как раз обратный полюс — живопись другого молодого течения, духовным отцом которого был безвременно погибший под поездом в 1922 г. В. Н. Чекрыгин. В лице этого блеснувшего, как метеор, таланта мы потеряли большую надежду — надежду на искусство, богатое фантазией, героичкой, монументальностью. Этот молодой художник был полон громадным зарядом динамичности, искавшей себе выхода в широких синтетических замыслах. Только наша трагическая эпоха войны и революции могла породить этого русского Гойю, терзаемого видениями каких-то потрясающих катаклизмов. И в месте с тем, наряду с этим углубленным психологизмом Чекрыгин нес с собою мечту о фреске, о монументальной стенписи, так и оставшуюся не воплощенной. Чекрыгин был слишком молод, чтобы создать школу, но его искусство оказало большое влияние на всю группу его даровитых товарищей — членов о-ва „Маковец“. Они унаследовали от него, к сожалению, не столько монументальность композиции (за исключением Чернышева, работающего над возро-

ждением фрески), сколько его метафизичность, его интимизм, его душевную встревоженность. На творчестве художников „Маковца“, особенно в области рисунка, лежит печать большой и тонкой культуры, но в наименьшей степени — и печать некоего интеллигентского пессимизма и смятения перед лицом великих событий, свойственная и германскому экспрессионизму. Наиболее реалистически и бодро настроенные художники „Маковца“ — С. Герасимов (крестьянские типы), Шевченко, Чернышев (давший целую серию „Юных пионеров“) и некоторые другие.

Нам остается коснуться „О-ва четырех искусств“. Здесь сосредоточены наши зрелые мастера графики, живописи, скульптуры. Если бы мы захотели среди величайшего разнообразия „четырех искусств“ отыскать общую ноту, пришлось бы констатировать, что это общее — декоративизм, и притом декоративизм восточной складки. Недаром тон задают здесь П. Кузнецов и М. Сарьян. Первый из них, пионер нашего ориентализма, в общем мало сдвинулся за последние годы, оставшись попрежнему непревзойденным в области восточного пейзажа (кроме Бухары и Туркестана, он дал еще отличную крымскую сюиту) и слабым в области жанра (как, например, его „Ленин среди детей“). Второй, несомненно, эволюционировал. В последних сарьяновских пейзажах Армении уже нет прежней жесткости, напоминавшей гравюру на линолеуме. Широкими, спокойно монументальными коврами расстилаются перед нами его величавые горные пейзажи Армении, „народным художником“ которой стал Сарьян. В этом ясном панорамно-синтетическом охвате армянской природы сказалось то новое уверенное мироощущение, та новая национальная гордость армянского художника, которые стали возможны лишь после Октября, давшего свободу национальностям. Правда, созерцание Сарьяна односторонне: он изображает праздничный лик Армении, но не показывает нам той будничной и, вместе с тем, героической борьбы с природой, которую ведет новая, строящаяся советская Армения.

Вот интереснейшая задача, встающая перед всеми вообще нашими ориенталистами — показать новый, пробуждающийся от статики и фатализма советский Восток! Пока что отметим все же в качестве несомненного достижения послереволюционной живописи ту большую тягу на Восток, которой все больше и больше приносят дань наши художники (Кондауров, Оболенская, Рождественский, Лобанов, Котов, Карпов и др.). Октябрь открыл перед ними окно на Восток, и они созерцают его с чувствами, диаметрально противоположными верещагинскому империализму. От этого стыка нашего искусства с новым, советским Востоком хотели бы ожидать больших и пло-

дотворных результатов; вспомним, что от ориентализма родился пламенный романтизм во французском искусстве. Но то был романтизм батальный, мы же чаем романтизма, пламенеющего героикой труда.

Говоря об „О-ве четырех искусств“, нельзя не остановиться на одной из крупнейших его фигур — Петрове-Водкине. Некогда Мариэтта Шагинян, пытаясь объяснить сонную статичность творчества Петрова-Водкина, прибегала к понятию „азиатизма“. Действительно, Петров-Водкин — от Востока, от иконы. Однако, громы Октябрьской революции пробудили и этого большого художника от его азиатского сна, от его мистической неподвижности. Мы уже указали на прекрасную работу художника — „После боя“, исполненную для выставки „Красной армии“. Отозвался Петров-Водкин и на смерть Ленина; его Ленин в гробу в окружении проходящих масс — один из лучших и искреннейших вкладов в нашу „лениниаду“. Но, пожалуй, самое знаменательное в эволюции творчества Петрова-Водкина — это его новые женские типы. Мы помним прежних его матерей — это были мадонны. В своей новой работе „Матери“ художник уже спустился с неба на землю. Эти матери, одна уже кормящая, другая еще беременная под вздутым синим одеялом, — подлинны женщины-работницы в каком-нибудь доме материнства и младенчества, на пятом этаже, откуда виден реальный Ленинград. Какое-то чувство важности и торжественности жизни, чувство величия нашего быта разлито в этой картине. Петров-Водкин — один из очень немногих наших художников, которые так эпически чувствуют наш быт. Не будем бояться жупелов — в подобном ощущении „святости“ быта, в этой апологии рабочего материнства есть нечто глубоко „верующее“ в это рабочее человечество и, вместе с тем, чуждое розановщины и всякой елейности. Конечно, Петрову-Водкину недостает еще крепости, энергии — его живопись иногда анемична, но все это в большой степени искупается стремлением художника к синтезу, к монументальности, его положительным приятием новой жизни. Увы, наш бытовизм не может этим похвалиться — наши лучшие художники-бытовики, как, например, В. Лебедев, — это сатирики: они видят в быту только уродливое и смешное. Петров-Водкин хочет видеть в нем прежде всего положительное, радостное, жизнеспособное, и это — черта чрезвычайно ценная.

Если Петров-Водкин — поэт будней, то покойный Кустодиев, о котором нельзя не сказать, подводя итоги этого десятилетия, прежде всего живописец революционной праздности. Кустодиев прекрасно чувствовал быт провинциальный, купеческий. Но быт Октября был закрыт от него по самому со-

циальному и психическому складу его натуры; кроме того, прикованный к креслу, он мог наблюдать великую эпоху лишь из окна своей мастерской.¹ Другие художники изображали будни революции, ее гримасы, страдания и радости — Кустодиев предназначен был выявить ее радости. Как раз то, за что брались другие. Кустодиев выразил ту торжественную праздничную, пеструю стихию, которую революция высвободила в хлынувших на улицы массах. Это ликование толпы художник показал уже в своей картине „27 февраля 1917 г.“. В „Ночном празднике на Неве по случаю II Конгресса Коминтерна“ оно вылилось в торжественной феерической форме. Наконец, в незаконченной своей работе „27 января 1924 г.“ (похороны вождя) Кустодиев сумел поднять свою излюбленную декоративность до величавого пафоса. Он безвременно умер, не успев осуществить данный ему Комиссией Совнаркома к 10-летию Октября заказ — триптих на тему „Радость труда и отдыха“ — заказ почти символический для этого „художника радости“.

Подводя некоторые итоги этому беглому обзору² русской живописи, мы видим, что почти вся она, в лице всех действующих в настоящее время художественных групп, пришла к некоему единому фронту — к *советской сюжетике*. Образы революционного и трудового быта, новые человеческие типы, рожденные революцией — вот та общая платформа, которая единит нашу живопись, как бы резки ни были ее формальные расхождения (АХРР, „Бытие“, „4 искусства“, „Жар-цвет“ и т. д.). Правда, перед нами лишь начало пути, но самый факт победы советской сюжетики заслуживает быть отмеченным, как большое достижение последних лет. И главное — достижение не халтурно-приспособленческого (как это было еще недавно), но несомненно искреннего „порядка“. Оно свидетельствует о том, что процесс „советизации“ чувствования и мышления нашей художественной интеллигенции (равно как и научной интеллигенции) совершился; внутренний „саботаж“ некоторых кругов первых лет революции остался далеко позади.

¹ Кустодиев, впрочем, принес некоторую дань и быту революции; таковы его образы матросов с девицами, блоковскими „Катками“, которые раньше „с юнкером гулять ходили, с солдатом теперь пошли“.

² Я не говорю о других художественных обществах, потому что все они, при всем их старании „омолодиться“, переменив старое название на новое, не могут скрыть своего старого художественного лица, передвиженческого или мирискуснического — они обречены на вырождение. Но хотелось бы здесь упомянуть двух художников, стоящих вне обществ и действительно „молодых“ — К. Юона и Архипова, получивших звание первый — заслуженного и второй — народного художников. Архипов, несмотря на свой почтенный возраст, нашел в окружающей его действительности достаточный заряд бодрости, чтобы создать отличную серию жизнерадостных „баб“.