

Украинское искусство — живопись и графика — заняло на выставке не менее важное место по количеству экспонатов и по значительности тех вопросов, которые оно затрагивает. Эти вопросы связаны с одной генеральной проблемой — *о путях развития современного национального искусства.*

И. Врона, директор Киевского художественного института и председатель АРМУ, правильно отметил в своей статье в киевской „Пролетарской Правде“, что, говоря о современном украинском искусстве, нельзя говорить о каком-либо „восстановлении“ довоенной нормы, как это имеет место в русском революционном искусстве. „Новым творческим достижениям украинского искусства не с чем сравниться в предреволю-

<sup>1</sup> „Супрематия французского искусства, — говорит Райналь, — обычно побуждает иностранных художников жертвовать своим этническим характером в пользу Парижа. Вскоре станет затруднительно отличать искусство японское, испанское или русское... Большая заслуга Гудиашвили в том, что он остался грузином и сохранил свое национальное чувство среди всех парижских искусств“. (См. M. Raynal, „Lado Goudiachvili“, Paris, 1925).

ционном прошлом украинское национальное искусство начинает свой творческий путь с революции и в революции; оно само — ее детище“. В провинциальной Украине старого режима не было всех тех художественных течений, какие имелись в дооктябрьской России. Здесь приходилось создавать все заново. И действительно, если принять это обстоятельство во внимание, приходится с большим изумлением констатировать, что успехи, достигнутые советской Украиной в области творчества и художественного образования, поистине громадны. Правда, некоторым художественным оживлением послужила основанная в 1917 г. Центральной радой Украинская академия художеств (реорганизованная в 1924 г. в теперешний Киевский художественный институт). Но художественные деятели, призванные Радой, едва ли могли пустить украинское искусство на новые рельсы: Г. Нарбут принес с собой петербургский графический стилизм, Мурашко — навыки Мюнхена и т. д. Только советизация Украины дала подлинный толчок работе художественной молодежи; проявившейся сначала, как и у нас, в области агитационного искусства (площади, улицы, ларьки), а затем и в росписи стен (Луцких казарм и Оперы в Киеве). И только отныне встала во всей своей остроте проблема нового, не буржуазно-националистического, а *национально-революционного искусства*.

Эта проблема и была с особенной энергией выдвинута в 1925 г. Ассоциацией революционного мистетства Украины, наиболее крупным украинским художественным объединением, охватывающим живопись, архитектуру, художественную промышленность. Помимо АРМУ, возник филиал АХРР'а — АХЧУ (Ассоциация художников червонной Украины) и ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины). Этими тремя художественными группами и борьбой между ними и определяется сегодняшний день украинского искусства. Из этих трех групп ОСМУ ориентируется на западно-европейскую и отчасти русскую художественную культуру. Из представленных на выставке произведений ОСМУ работы проф. Крамаренко обнаруживают большую чисто французскую культуру живописи, другой даровитый художник — Пальмов — соединяет в своих исканиях нечто от германского экспрессионизма, Шагала и Петрова-Водкина. Более определенные „национальные“ цели ставят перед собой АХЧУ и АРМУ, и здесь перед нами открывается интересная полярность их художественных подходов к проблеме национальности и революции.

АХЧУ, как уже сказано, — филиал АХРР'а, и хотя в нем есть культурные мастера, как Кричевский и Крюгер-Прахов, и не лишенные дарования молодые художники, как Козик и Хворостецкий, этот филиал не лучше и не хуже своего осно-

вателя, нашего АХРР'а. Программа нового искусства сводится здесь к той же этнографии — „отображению“ украинских хат, шитых рукавов, широкополых шляп и т. п., да разве еще демонстраций. Это — этнографический бытовизм, по существу своему весьма мало революционный и национальный лишь по своей сюжете. Представитель АРМУ, уже упомянутый мною



А. Мизин (Украина)

Баррикады

Врона, идет в оценке АХЧУ даже дальше — он обвиняет эту группу в „стремлении возродить на Украине дореволюционную гегемонию русского искусства“. Так это или не так, но несомненно, что ахрровский этнографизм — лишь первая примитивная фаза обращения искусства к национальному, которая является линией наименьшего сопротивления. В Чувашии, например, где вообще живопись раньше „не водилась“, именно с ахрровского провинциализма и начинается современное развитие чувашского искусства, дальше которого оно пока что не идет. Но ясно, что украинская художественная молодежь удовлетворится этой первой фазой „национального“ искусства не могла и не может. „Вернуться в области живописи к этно-

графической бутафории — это все равно, что вернуться на театр к возрождению гопачно-горилочного жанра“, — заявляет Врона. Надо, чтобы искусство было современным и национальным не только потому, что оно изображает, но и потому, как оно изображает — по своему стилю; надо, чтобы искусство изжило кустарную художественную форму, отвечающую Украине ветряных мельниц и хлебобобов-хуторян; надо, чтобы оно завоевало новую живописную культуру, отвечающую новым техническим и социальным условиям. — Такова была позиция, положенная в основу идеологии АРМУ — в противовес АХЧУ.

Но что положить в основу этой второй, высшей формы национального искусства, где взять эту традицию мастерства, эту высокую технику? И вот тут мы вступаем в плоскость чрезвычайно интересную и столь же спорную. Правда, было бы неверно подвести АРМУ под одну скобку; это федерация разных течений: тут есть произведения, обнаруживающие отзвуки германского экспрессионизма (Элева) и влияние московского „Бубнового валета“ (очень крепкие и сочные натюрморты Черкасского). Однако, здесь есть и одна явно господствующая и чрезвычайно специфическая нота, придающая АРМУ характер некой единой школы. Я разумею влияние профессора Бойчука, украино-галицкого художника, и его брата Т. Бойчука (умер в 1923 г.), представленного на выставке. Этим влиянием отмечены работы целой дружной плеяды — Седяра, Мизина, Ракитского, Падалки, Павленко, Шехтмана.

„Бойчукизм“ — это уподобление станковой живописи монументальной фреске, это живопись с помощью нежно-матовой темперы, более того — это определенная дань церковной стенописи, византийской и джоттовской.

Как же понять это неожиданное явление? Украинские художники ищут традиций, на которые они могли бы опереться, как на трамплин, для нового художественного движения. Предреволюционных традиций здесь нет, ибо какая же это традиция „этнографическая бутафория и гопачно-горилочный дух“? Но зато эти традиции есть в высоком мастерстве далекого прошлого — в фресках и иконах киевских соборов, в замечательном собрании икон Ханенко, ставшем Государственным музеем после революции. И украинские художники в поисках национального стиля ориентируются не на Москву и не на Париж, а на свою же Украину и еще дальше — на праматерь монументального искусства — Италию кватроченто.

Надо отдать должное живописи „бойчукистов“ — в ней отличная монументальная уравновешенность композиции (Ракитский — „Яблоня“, Гвоздык — „Пастухи“, Т. Бойчук — „За самоваром“ и т. д.). В ней отличная ритмичность линий, в ней теплый и мягкий лиризм колорита, нечто очень прочувство-

ванное и специфически-задушевное, как в украинской народной песне. Характерно, что с особенным интересом смотрятся здесь работы на революционные темы. Таковы произведения А. Мизина „Баррикады“ и „Расстрел“ и Шехтмана „Погромы“. Такова же и маленькая, мастерски сделанная работа



В. Касьян (Украина)

Землекопы (Гравюра на дереве)

Т. Бойчука „Лошади“ — две костлявых клячи времен голода и падежа скота на Украине.

Можно оспаривать правильность формального подхода этих художников к революционной тематике, но нельзя отрицать глубокой искренности и серьезности их переживания революции. Таких вещей мы немного видели у нас. Возможно, что здесь есть и объективная причина: Украина — наиболее

многострадальный участок нашей страны, более всего претерпевший от всяких боек, своих и чужих генералов. То, что наша интеллигенция знает понаслышке, украинская, особенно еврейская, видела собственными глазами. Не потому ли так необычно выразительны и гравюры — „Махновщина“ Падалки и Котляревской и полны такого драматического пафоса прекрасные листы В. Касьяна „Гайдамаки“ и „После погрома“. И не потому ли, быть может, так экспрессивна большая живописная работа молодого и несомненно талантливой Шехтмана — „Погромленные“. Бездомные, истерзанные, скованные пространством люди. А на втором плане — трупы, голодные звери. Здесь тема о погроме перестает быть предметом ахрровской иллюстрации, эпизодом, „анекдотом“ — она становится *эпосом*, она сплетается в нашем сознании со всеми прежними погромами и расправами над еврейством от средних веков и до нашего времени. Здесь некое желание сделать из передвижнического сюжета нечто эпическое, „вечное“, которое должно затвердеть в народной памяти, а потому и „затвердевшее“, как монументальная стенная фреска. И не потому ли другой художник Мизин изображает бой рабочих с казаками („Баррикады“) в иконно-лубочном пошибе.

И однако... Как ни почтенна тенденция художников АРМУ возродить монументальную живопись в советских условиях (а для этой живописи со временем найдется место в наших дворцах труда и клубов), здесь встает перед нами целый ряд сомнений. Не являются ли эти самые исходные точки, икона и лубок, слишком далекими, чтобы от них можно было исходить сейчас? Не превратится ли весь этот традиционизм в ту догму, которая законсервирует молодую украинскую живопись под „старинку“? <sup>1</sup> Не станет ли техническое мастерство прошлого самоцелью? И не лишит ли эта статическая иконность украинскую живопись мужественности (уже и сейчас украинская живопись чересчур мягкотела, „женственна“), не убьет ли культ темпера революционного темперамента? И как все это увязать с установкой на технические и социальные условия нашего времени? — *Вот в чем вопрос!*

И вопрос весьма серьезный — за ним таится опасность некоторой стилизации, смешения двух различных исторических и классовых культур. Любопытным образчиком этой опасности

<sup>1</sup> Другое дело, например, наши палехские мастера — они модернизируют иконопись, потому что иконописная традиция у них в крови. Коснемся здесь, кстати, и другого, совершенно обратного подхода к использованию религиозных традиций. Такова оригинальная попытка молодых советских художников Татареспублики использовать традиционную мусульманскую живопись на стекле („шамаль“). На выставке мы видим работу Платуновой для современного татарского жилища — модернизированную „шамаль“, где вместо изречения из Корана — революционный лозунг...

является, например, портрет „Селянина“ работы Лепиковского. Изображая этого селянина, художник ищет, очевидно, национально-украинских портретных традиций в прошлом. Конечно, не вина художника, что большинство старинных украинских портретов XVII—XVIII веков суть портреты шляхты, гетманов, казацких старшин. Но результат получается тот, что художник изображает современного селянина в позе и с осанкой гетмана или казацкого старшины... Между тем, каким бы кулаком ни был изображаемый селянин, ясно, что он принадлежит к иной социальной категории. Вот к каким смещениям классово-эстетических критериев приводит слишком большая плененность национальной традицией, традицией мелкобуржуазного прошлого.<sup>1</sup> Будем надеяться, что молодая украинская живопись сумеет преодолеть этот искус и выпрямить линию своего несомненно необычайно быстрого роста. Симптомы уже налицо: в произведениях Томаха, Павленко, Короля мы видим уже большее полнокровие украинской живописи, начало ее отталкивания от прошлого. За это ручается и вся советская установка АРМУ, вся его связь с талантливым молодняком, с производством, с техникумом и институтом, громадное большинство учащихся которых из пролетарских слоев.