

Условия для профессиональной работы художника у нас еще далеко не благоприятны. В сущности, только в самое последнее время, в связи с ознаменованием десятилетия Октября, наша государственность вступила на путь действительно широкого осуществления лозунга государственного содействия искусству, провозглашенного Октябрем: я разумею два больших коллективных заказа, гражданский и военный, данные нашему художественному миру. До этого момента — по объективным причинам нашей экономики — изо-искусство было наименее опекаемым участком культурного фронта. Отсутствие материальной базы, случайность заказов и закупок, творчество „на авось“, творчество в тесных пределах нынешней жилплощади (только ничтожное число художников имеет мастерские) — все эти экономические и бытовые трудности

придали нашему изобразительному искусству оттенок профессии почти „подвижнической“.

И вот, как и во всех других отраслях советского строительства, и здесь воля к развитию преодолевает всякие внешние препоны. Советское изо-искусство существует и ширится — на удивление всем недругам нашим и нытикам.

Нет мастерских — художники работают в комнатухах, где негде „отойти“; нет помещений для выставок — они ухитряются выставляться в... новом здании анатомического театра. Последнее, конечно, и смешно, и грустно, но прежде всего говорит о той большой потенциальной энергии, которая имеется у нашего изо-искусства, продолжающего расти, вопреки затруднениям переходного времени и... предсказаниям „левых“ прорицателей, станковизм уже хоронивших.

Но если так обстоит дело в области „количества“, то со стороны „качественной“ картина получается как будто уже не столь утешительная. Прежде всего, на качестве продукции не могут, конечно, не отражаться указанные материальные и бытовые условия жизни художников (это особенно сказывается на выполнении тех громадных холстов, которые почему-то закупаются теперь художникам и входят в моду). Затем идут факторы внутреннего порядка — тот все еще не изжитый кризис, который связан с трудностью перевала нашей живописи из недавнего тупика формальных экспериментов на путь реалистической изобразительности и социальной сюжетики. И, наконец, некоторая вообще интеллектуальная ограниченность нашего художественного мира, питаемая „варкой в собственном соку“ и обусловленная отсутствием научной критики, которая помогла бы ему осознать самого себя и ликвидировать в себе пережитки всего старого и мещанского. Критика у нас только двух сортов — одна только хвалит (вернее, самохвалит), другая только „кроет“, а в результате — отчужденность художественного мира от мира писательского и искусствоведческого и существование его „своим умом“ или, вернее, „нутром“...

Все эти причины приводят к крайней нечеткости платформ наших художественных групп. В такой же мере, в какой борьба течений в искусстве — явление здоровое и жизненное, конкуренция художественных групп, отнюдь не совпадающих с течениями, — явление нездоровое. В итоге страдают „хлопцы“, зрители, которые недоумевают, почему и во имя чего существует данная группа отдельно от другой группы, как, например, молодое „Бытие“ — от своего родителя „Общества московских художников“...

Вот те первые мысли, которые приходят в голову при посещении отдельных выставок сезона 1928 г. Впрочем, как раз обществу „Бытие“ в этом смысле нельзя отказать в известной художественной выдержанности. За все шесть лет своего бытия оно с упорством, доходящим до фанатизма, ведет одну и ту же линию — яркой красочности, интенсивнейшего колоризма. В этой влюбленности „Бытия“ в живописность есть положительная черта: жизнерадостный тонус (кажется, единственный меланхолик среди этой группы, склонный к мрачным видениям — даровитый рисовальщик Земенков). Но увлеченность красочностью доходит у „Бытия“ до гипертрофии, и за цветом они слабо чувствуют костяк формы, а за краской, в ее рыхло-сыром виде, — и самый цвет. „Цветистость“ здесь часто преобладает над подлинной „цветностью“. В сущности говоря, от „сезаннизма“ здесь осталась главным образом система мазков. Все это — не столько „вина“ этой молодежи, сколько „беда“ ее выучки — одностороннее усвоение „заветов“ Кончаловского. Вот почему выставка „Бытия“ производит впечатление однообразия; этот дружный коллективизм усилий мог бы оказаться очень плодотворным, если бы он направлен был к более высокой цели, нежели живописная манера. Уделяя слишком недостаточное внимание социальной тематике, „Бытие“ впадает в то самое, что Плеханов называл ограничением одной лишь „корою явлений“, т. е. скольжением по поверхности мира. „Бытию“ следует призадуматься над этой опасностью и усилить в себе хромающие до сих пор рисуночные и композиционные начала, а тем самым и повысить социальную значимость своих работ. Лучше других в этом отношении Ражин, в пейзажах которого есть проблески теплоты чувства и заботы о композиции, Мурашев — с его не лишенным бытовой выразительности „Чаепитием“, Стеншинский, Борисов, Эйгес (почти единственный из всей группы, чувствующий город), Вейдеман (из цикла „Латышские стрелки“). Зато в большой работе Г. Сретенского „Похороны товарища“ (вариация того, что он же дал на выставку к 10-летию Октября) есть нечто очень тяжеловесно-обывательское.

Но есть на выставке и одна общественно-значительная работа — это громадное полотно Розанова „Похороны красных героев Октября в 1917 году“. Правда, работа эта жестка по своему колориту и не лишена черноты, но уже самая попытка написать столь широкое „социальное полотно“ со множеством фигур, как бы идя по стопам Сурикова, и тем самым выйти за замкнутый круг обычных для „Бытия“ пейзажно-натюрмортных мотивов, заслуживает всяческого одобрения. В работе молодого художника есть та искренность и тот пафос, кото-

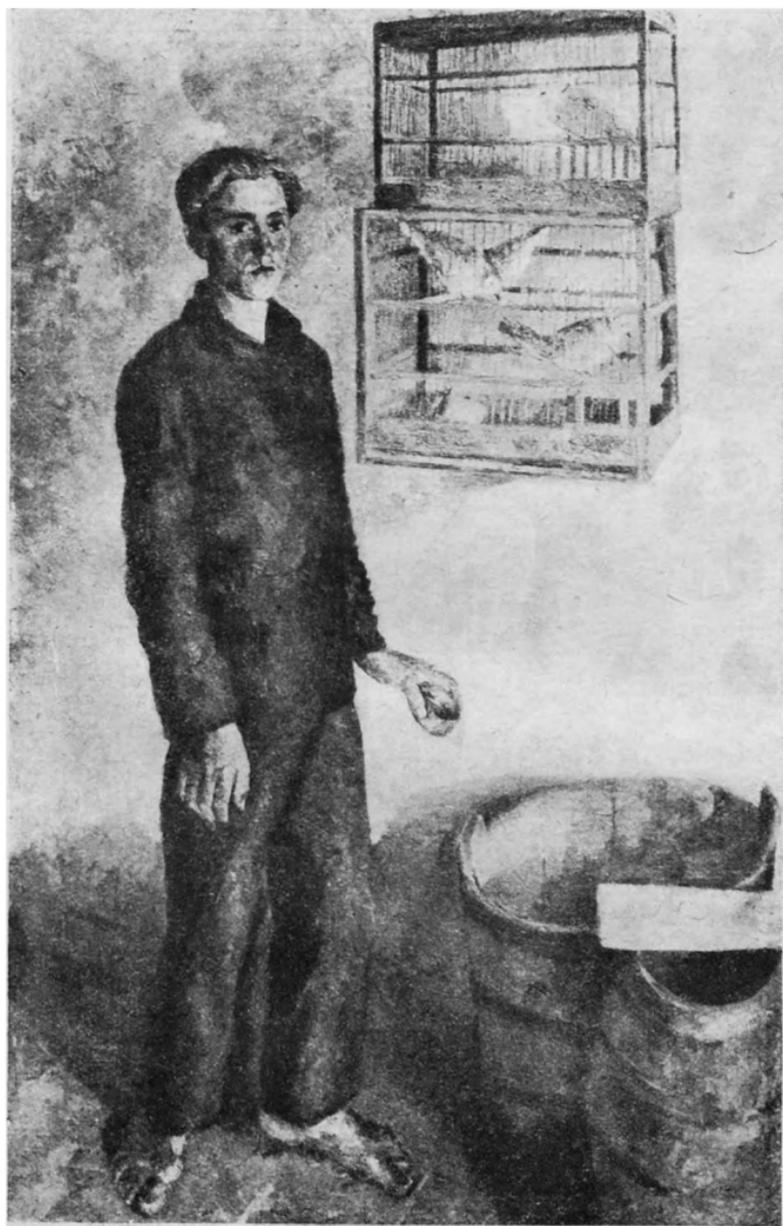
рые нам так нужны в трактовании социальной сюжетики. К сожалению, работа эта почему-то не встретила отклика со стороны наших художественно-закупочных органов, и художнику, потратившему на нее два с половиной года, полные всяких мытарств, буквально некуда ее поставить: он собирався изрезать ее на части, чтобы использовать холст.

„Общество московских художников“ по отношению к „Бытию“ является представительством старшего поколения „московских сезаннистов“: сюда входит его основное ядро (Куприн, Лентулов, Машков, Фальк) и его новообразование (о-во „Крыло“: Осмеркин и молодежь). И по сравнению с „Бытием“ здесь фигурируют работы уже большей зрелости и большего живописного мастерства, как, например, „Голубятник“ Фалька, „Ай-Петри“ Лентулова, узбекский натюрморт и пейзажи Рождественского, произведения Осмеркина, Куприна, Машкова. Но и это выступление „Бубнового валета“ подымает у нас ряд вопросов об общих судьбах этого русского или, точнее, московского „сезаннизма“.

В том, что указанные мастера (к которым надо, конечно, причислить и П. Кончаловского) лучшие вообще наши живописцы, в точном смысле этого слова, сомневаться не приходится: ни у кого нет такой сочной, свежей и полнозвучной палитры, как у них. Но наша эпоха ставит перед художниками, помимо жизнерадостного колорита, еще и другие веляния. И вот вопрос: выдерживает ли этот экзамен современности семнадцатилетняя традиция „Бубнового валета“? Мне думается, что в этом смысле бубново-валеты все же переживают некий кризис — и кризис по двум линиям: „сюжетной“ и „монументальной“.

В первом отношении очень характерны произведения Р. Фалька, наиболее последовательного нашего сезанниста. Каждый вершок фальковского холста насыщен уплотненным, изысканно-разработанным цветом. Но именно эта переуплотненная „вещественность“ его живописи придаст ей тяжело-весно-статический характер. Так, Сезанн писал своих провинских мещан и крестьян, курящих трубку или играющих в карты, и эта сезанновская массивность вполне отвечала и косности всего окружающего его густо-провинциального быта. Но едва ли так можно писать наш современный „Уисполком“ или наших комсомолок: получается досадная бытовая застылость.

Именно с точки зрения диалектического материализма эта чрезмерная статичность чисто материального и „вещного“ подхода к действительности не соответствует нашей революционной эпохе. Почувствовать психику нашего времени и эмоционально заразить ею зрителя — вот задача нашего



*Р. Филдк*

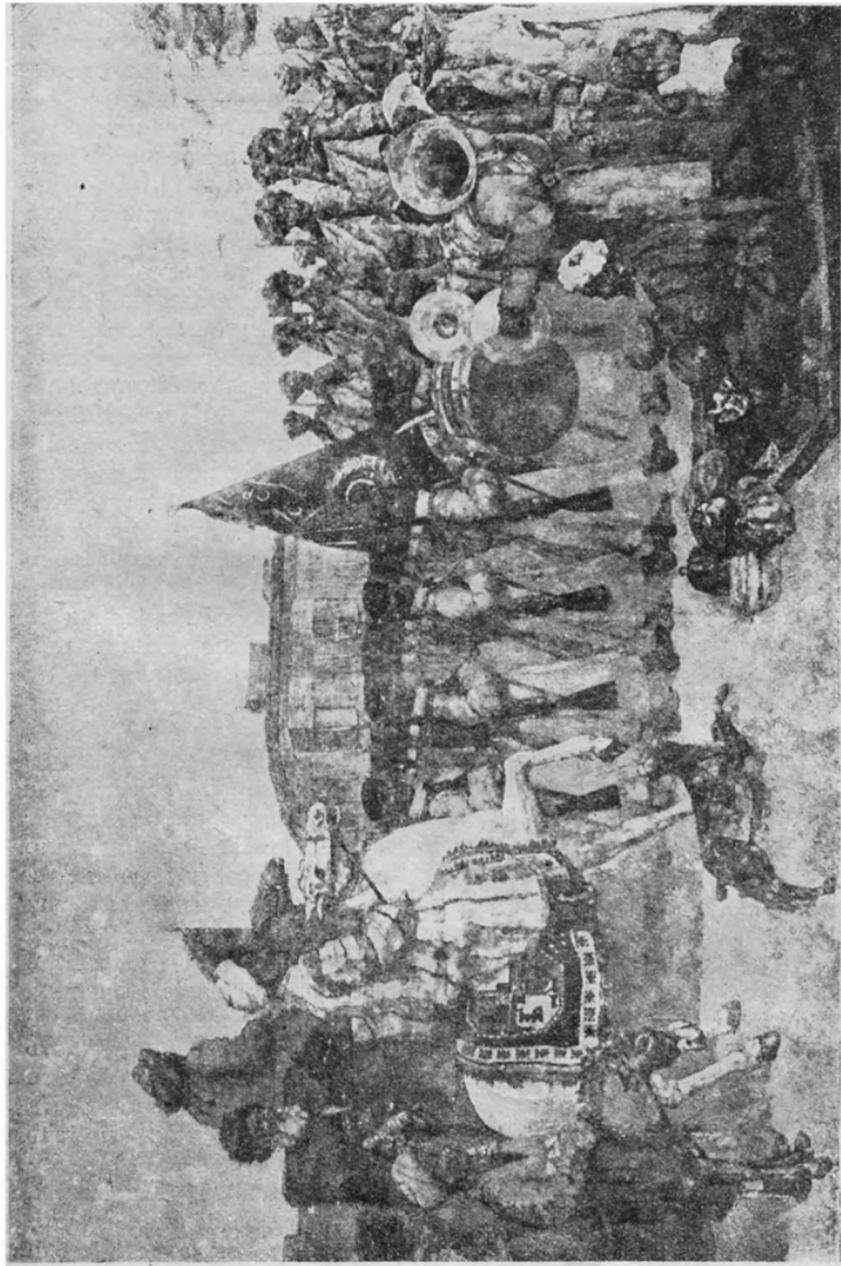
Мальчик с клеткой

искусства. Здесь нельзя не вспомнить, что и у „Бубнового Валета“ был период, когда наряду с воздействием Сезанна он откликался на воздействия Ван-Гога и Матиса, когда в его живописи господствовала острая и напряженная бытовая выразительность (Машков, Н. Гончарова, Ларионов, Кончаловский). То был период, когда „валеты“ были воинствующими „бунтарями“ и „варварами“; теперь в их искусстве больше зрелости и мастерства, но зато... и меньше остроты и динамики.

Но, может быть, так и должно быть? Ведь тогда шла борьба против аристократического „мир искусства“ за „демократию“, а теперь можно писать спокойные монументальные полотна. Но в том-то и дело, что, если даже стать на эту точку зрения, перед нами вскроется второй критический момент в живописи „Бубнового валета“. Несколько забегаю вперед, я коснусь здесь двух больших работ с выставки „10 лет Красной армии“ — П. Кончаловского и В. Рождественского. „Купание кавалерийских лошадей“ П. Кончаловского, вообще говоря, — прекрасная вещь, полная уверенной, почти античной жизнерадостности, которой веет от этих обнаженных красноармейских тел (написанных к тому же с редким по нынешним временам знанием анатомии).

Большим достижением и для В. Рождественского является его „Парад туркменской и кавказской Красной армии“. Но самая манера письма обеих вещей — мелко-иллюзионистическая — мало отвечает стенописи; эта рябь мазков — наследие чисто „станкового периода“ нашей живописи, перенесенное на громадный холст. Очевидно, и здесь необходимо пересмотреть навыки и поднестись до чего-то более широкого и обобщающего.

Между тем, если мы присмотримся к последнему „слову“ „Бубнового валета“, то увидим как раз обратное: возврат от „постимпрессионизма“ к самому что ни на есть первичному и м п р е с с и о н и з м у. Конечно, было бы вовсе не худо, если бы у нас был художник-импрессионист „хотя бы“ такой силы, как покойный Клод Монэ. Но вопрос идет не о талантах, а о тенденции. И вот, когда я вижу нынешние работы Машкова, подающие Кавказ в мелко-вибрирующих, сладчайших по цвету мазках, эта „красивость“ заставляет меня с сожалением вспомнить о Машкове — авторе темпераментных, крепких, по-народному выразительных портретов и натюрмортов. Еще более иллюзорно-импрессионистичны пейзажи Храковского, Древина; в некоторых других — уже полное растворение и распыление пластической формы в сплошной красочной туманности. Импрессионизм плодотворен, как школа живописи, как метод учебы, но как „направление“ он устарел. Наше время ждет менее пассивного, менее зыбкого трактования мира — такого, в котором чувствовалась бы реальная



*В. Рождественский*

Национальные части Крестной армии (туркестанские и канкаские)

объемность этого мира и волевое его настроение художником.

В том же „О-ве московских художников“ и есть и другое лицо: группа художников, ранее входивших в „Маковец“. Если „бубново-валеты“ прежде всего вещественники, то „маковчане“ — люди иной психической установки. „Маковец“ — последнее звено русского символизма; в идеологическом органе „Маковца“ („Искусство — жизнь“) сотрудничали и П. Флоренский и В. Хлебников. Но самая характерная фигура, как отмечено выше, — это безвременно погибший в 1928 г. (под поездом) молодой художник Н. Чекрыгин, талант широкого размаха и внутреннего горения, наделенный большой фантазией и своеобразным трагическим ощущением жизни. Отпечаток некоторого духовного надрыва отразился и в творчестве его друзей и последователей, сообщив некоторым из них влечение к таким старым мастерам, как Гойя и Эль-Греко. Вместе с тем, как и в творчестве Чекрыгина, в живописи „Маковца“ очень мало русского (этим они отличаются от „бубново-валетов“, сочетающих французское с чисто-московским); „маковчане“ — целиком „западники“. Эта группа одна из наиболее культурных в нашем искусстве (чертами этой тонкой культуры отмечены в особенности работы Фонвизина и Зефилова, а затем и Машкевича, Рындина). Но здесь же и ее несомненная слабость, эклектизм, склонность к стилизаторству. Лицо „маковчан“ сложно, но в конце концов не от грима ли эта сложность и не пора ли ему смыть эти краски, чтобы стать самим собой?..

Вместе с тем, надо снова подчеркнуть, что с каждым своим выступлением эти художники тверже становятся на землю, ближе пристраиваются к жизни, все более преодолевают свой былой мистический привкус; в этом смысле чрезвычайно хороши рисунки Рындина, Родионова, Герасимова и др. В лице Н. Чернышева мы имеем одного из очень немногих художников, монументально чувствующих удлинненную фигуру подростка-пионера. А в лице С. Герасимова — изобразителя крестьянства, тонко воспринимающего „типаж“ нашей деревни, хотя и слишком лирически-туманно воплощающего его колористически. Чрезмерная приглушенность и сдержанность цвета — черта вообще характерная для этой второй части ОМХ'а в противоположность первой, „бубново-валетной“.

Еще более явственно ощущается эта реакция против яркой цветности на выставке „Десять живописцев“ — в работах А. Шевченко и его ближайших учеников (Ахремчик, Баскакова и др.). И здесь, по поводу воцарения этой желто-коричневой гаммы, опять-таки приходится сказать: поиски тональности педагогически полезны, но „назад — к Коро“, как

тенденция действующего искусства — тенденция нездоровая. Она может привести к салонной нейтрализации колорита, к лишению живописи ее наиболее эмоционально-действенного средства — полихромии. Что касается работ других участников „Цеха живописцев“, то все они прежде всего очень молоды и, в противоположность „бытийцам“, очень индивидуалистичны: кто в лес, кто по дрова. Так, даровитый Барто увлечен импрессионистским *plein air*’ом, Голополоссов с помощью своей условной красно-синей гаммы ищет эффектов динамических и декоративных („У мавзолея Ленина“, „Утопленник“, „Восстание“), В. Каптерев и Голованов приносят неожиданную дань Юрию Анненкову и Георгу Гроссу, пытаются сочетать советский сюжет с французской цветностью и германским экспрессионизмом („Агитаторша“ Каптерева и „Митинг“ Голованова). Но каждому времени свое; теперь для нас уже не убедительны эти сдвиги и сечения формы и эти буквы на лицах: весь этот рецидив футуризма звучит сейчас как „пасеизм“...

Молодежи из „Цеха живописцев“ нельзя отказать ни в наличии у нее „духа исканий“, ни в искренности ее поисков сюжетной значимости и формальной остроты, но всего этого еще мало, чтобы составить особую группу в нашем искусстве.

Большое принципиальное значение 10-й выставки АХРР, посвященной „Десятилетию Красной армии“, именно в том, что, помимо ее организатора — АХРР’а, на ней представлены, хотя и в слабой степени, и другие художественные общества. Выставка эта показывает возможность и плодотворность сотрудничества художников разных направлений под одной кровлей и над одной темой. Пример подобного соучастия мы уже видели на выставке к десятилетию Октября. Тема — Красная армия — оказалась захватывающей, а потому и выявившей особенности каждого из участвующих на выставке направлений.

Тематическое содержание выставки захватило и зрителя: за две первые недели выставку посетило свыше 30.000 человек — цифра едва ли не рекордная для нашего трудно-раскачиваемого „изо-зрителя“. Привыкший относиться к искусству с большой прохладцей, ни тепло, ни холодно, он почувствовал на этот раз, что живопись может волновать не менее, чем литература. Конечно, на выставке нет произведений, равноценных произведениям Фурманова, Бабеля, Фадсева, А. Веселого, но, очевидно, тема о гражданской войне, о великих бедствиях и героизмах нашего недавнего прошлого настолько дорога и близка нам, что уже самое прикосновение к ней способно вызвать живой, волнующий интерес.

Правда, все это не может заслонить от нас того факта, что громадное большинство ахрровских работ носит характер саженных иллюстраций, подробно и вяло рассказывающих о гражданской войне, а не произведений искусства, показывающих ее на языке „живописи“. Таковы все эти протоольные картины - „хроники“ вроде работ Авилова, Н. Владимирова,



Н. Шухмин

Чтение приказа о наступлении

Горелова, Грекова, В. Кузнецова, Спирина, Чепцова. Совсем не стоило заказывать эти громадные полотна. Целям историко-учебного и протоольного „разглядывания“ болес отвечали бы небольшие литографические лубки.

Равным образом едва ли есть что-либо специфически красноармейское, революционное в таких традиционно-батальных эффектах, как „Чонгарский бой“ П. Котова или „Атака английских катеров на Кронштадт“ В. Сварога или в таких чисто официальных вещах, как „Заседание Реввоенсовста“ Бродского, которое представляет собою лишь гигантскую

„приятно“ раскрашенную фотографию (характерно, что „скромный“ художник не забыл показать в этой картине и другую свою картину — „Заседание Коминтерна“). Не избежал некоторого холодка, хотя и другого, чисто формального порядка, и В. Яковлев в своем мастерском по рисунку и технике „под старых мастеров“ — коллективном портрете „Красных командиров“.

Создание советского портрета — вообще большая проблема нашего искусства, которая еще ждет своего разрешения. На первой выставке, посвященной Красной армии, в 1923 г. был целый ряд формально хорошо выполненных портретов военных вождей (работы таких мастеров, как Лансере, Чехонин, Шарлемань); но почти все они были данью старой иерархической батальной схеме: впереди большой, спокойно стоящий военачальник, позади — крошечные фигурки солдат. Надо ли говорить о том, как идеологически фальшива эта традиционная схема в приложении к нашей Красной армии? Той армии, по которой, например, в дни борьбы с Юденичем был дан приказ командующим западным фронтом — „начальникам и командирам лично принимать участие в победе“, ибо „присутствующих на поле боя не должно быть“. Вот от этого момента „присутствия“ и надо освобождаться всем нашим баталистам, поскольку они хотят быть историографами Красной армии. Создать пролетарский военный жанр, новый батализм без милитаризма — это вообще большая и трудная проблема, еще далеко не дающаяся нашим художникам (так, например, в скульптуре Денисовой „На страже“ красноармейская мощь понята, пожалуй, по-бисмарковски).

Далеко не всегда удачны и попытки ахрровцев „молодить“ свою живопись известной внешней привлекательностью; это противоречит зачастую драматизму самой темы... Таковы, например, эффектно-олеографические станичники за пулеметом Никонова (сумевшего в 1923 г. дать отличную вещь „Въезд красной конницы в Красноярск“). Карев, художник в общем своеобразный, избобая отступление колчаковцев по Сибирской жел. дороге — отступление с уводом заложников и с уводом награбленного крестьянского добра — так „перекрасивил“ пейзажный фон своей картины, что за этой красотью неба и гор исчез драматизм момента. То, что позволено было Л. Толстому в „Севастопольских рассказах“, — противопоставление красоты природы человеческим трупам — невозможно в живописи, ибо она требует единства впечатления. Карпов одел своих „Басмачей“, осаждаемых в „джунглях“ красноармейцами, в столь сладостные по цвету халаты, что тема картины получила мишурно-декоративную оболочку, извратив-

шую ее смысл (получилось скорее нападение русских на „восток“ в о б щ е, а не на басмачей в частности)...

Следует отметить работы тех художников АХРР'а, которые, не „мудрствуя лукаво“, идут по жанрово-передвижнической дорожке, как, например, Савицкий, давший очень впечатляющую „Демобилизацию старой армии“, Дроздов, показавший проводы демобилизованных красноармейцев в 1921 г., Луппов, сумевший подчеркнуть контраст между коммунистическим отрядом, отправляющимся на фронт, и окружающей его обывательской враждебностью, и в особенности Иогансон, воскресивший перед нами всю трагическую жуть „Узловой станции ж. д. 1919 г.“.

И вместе с тем, чрезвычайно характерно, что ряд ахрровских художников — его наиболее молодая и передовая прослойка — соревнуясь с представителями других течений, сумел „подтянуться“ и шагнуть вперед. Таков Ф. Богородский, давший, хотя скорее и раскрашенную, чем написанную, но хорошую по выразительности своих типов и напряженности композиции вещь — „Матросы в засаде“. Таков Соколов-Скаля, сумевший при всей своей сырости заставить нас почувствовать стихию „Железного потока“. Таков П. Радимов, нашедший интересную красочную гамму и психологически верную форму для воплощения „Людей в рогожах“. Таков даровитый Чашников, показавший в своих „Партизанах“ первобытно-монументальные фигуры сибирских „Вершинных“ в рамке такой же первобытной природы.

Если некоторые ахрровцы „подтянулись“ в смысле формально-художественном, то, с другой стороны, следует констатировать и встречную тенденцию; „подтянулись“ в смысле психологической убедительности и представителя нашего формального искусства, „левые“. В превосходном холсте А. Дейнеки „Оборона Петрограда“ обычная урбанистическая лаконичность и графическая четкость Оста нашла свое полное внутреннее оправдание. Некоторые указывают на сходство композиции Дейнеки с холдеровским „Выступлением студентов“. Но это не совсем верно. У Ходлера движение разворачивается снизу вверх, а у Дейнеки — в двух противоположных направлениях. По мосту идут раненые, а под мостом — с винтовками. И за этими двумя параллелями зритель чувствует подлинный дух рабочей войны — сколько бы ни было раненых, люди с винтовками будут идти вперед, пока не освободят своего города. Слабее на этот раз вещи других остоцев — Пименова и Вильямса, но динамичность и острота, свойственная этому течению, есть и в них. „Подтянулся“ после своего пресловутого коллективного портрета „Деятели искусств“ и Лентулов: его „Переход через Сиваш“ —

вещь незаконченная, но безусловно талантливая по своей попытке показать героинку массы средствами чисто живописными. (В этом смысле не плохо и полотно художника из „Бытия“



А. Дейнека .

Перед спуском в шахту

Вейдемана „Ночной налет на гор. Кромь.“) Даже П. Кузнецов, живописец „чистой воды“, „эстет“, „декоративист“ и „ориенталист“, сумел на этот раз естественно сочетать свою экзотику с новой тематикой; его „Ферганские партизаны“ — одна из лучших его работ за последние годы.

Но „гвоздем выставки является „Комиссар“ Петрова-Водкина. Вот прекрасное, чисто живописное произведение, вмещающее в себе и психологическую глубину, доступную литературе. В мягких, почти сентиментальных тонах, напоминающих народную песню, Петров-Водкин дает нам страницу великого эпоса красноармейской войны — раненый комиссар „отходит“, покрываясь смертельной бледностью, а его товарищи-бойцы



*К. Петров-Водкин*

Смерть командира

несутся вперед — боевой приказ должен быть выполнен. Мы часто злоупотребляем понятием „социальный заказ“, но именно это понятие с полным правом может быть отнесено к картине Петрова-Водкина, сумевшего не внешне, а изнутри, в полном созвучии с психикой масс, почувствовать великую правду той героической эпопеи, где победа досталась вот таким именно рабочим и крестьянам, сильным одним лишь „боевым духом“ своим...

Выставка „10 лет Красной армии“ имеет многие недостатки — она загружена слабыми, „ученическими“, по верному выражению т. Бухарина, работами, она имеет неправильную установку на громадные лже-монументальные полотна,

для которых к тому же едва ли найдется место в музеях или рабочих клубах при нашей уплотненности. И все же она симптом очень положительный. Она показывает, что „большая тема“ может, наконец, пробить лед равнодушия зрителей и объединить художников самых противоположных формопониманий. Делая большую честь нашей Красной армии, вторично выступающей в роли „просвещенного мецената“, в роли заказчика, предоставившего художникам полную свободу их выражения, эта выставка подтверждает громадное значение для нашего изо-искусства государственных заказов вообще. Только эти заказы способны дать возможность художникам работать в меру всех своих сил. Отсюда ясно, что опыт этот должен быть продолжен, и из случайной мсры, связанной с тем или иным юбилеем или кампанией, должен стать методом систематического поощрения нашего советского искусства. Но для того, чтобы метод этот впредь принес полновесные плоды, он должен быть выдержан до конца и проведен более правильно.

Я разумею не только большой срок выполнения работ (всегда у нас чрезмерно „ударный“), но и самый их организационный принцип. При проведении дальнейших коллективных заказов, необходимо избежать предоставления монополии какой-либо организации, а в равной мере вовлекать в них все лучшие силы всех наших художественных группировок. Будущее нашего искусства — именно в этом организованном и дружном его сотрудничестве во имя великой цели: создания советского высоко-качественного и социально-значимого по содержанию искусства.