

Поворот к сюжетной изобразительности начался в нашем искусстве с 1922 г. Напомню основные факты. Весной этого

года после долгого перерыва подняли голову передвижники; правда, эта 48-я передвижная выставка сама по себе была крайне слаба, но организованный ею диспут всколыхнул молодежь. На этом „историческом“ диспуте впервые встретились и выступили с призывами к реализму будущие ахровцы. Вскоре же была основана АХРР, и провозглашена программа „героического реализма“. К 1923 г. определились и те потребительские силы, которым в первую очередь нужен был этот новый реализм. Это был ВЦСПС, приступивший к организа-



М. Сарьян

В Армении

ции постоянной художественной выставки на трудовые темы при своем культотделе. Это был ВВРС, устроивший в 1923 году, т. е. к годовщине пятилетия Красной армии, большую выставку „Красная армия“, а затем и постоянный военный музей. И, наконец, это был Музей революции, сложившийся также в 1923 году и также в тесном контакте с АХРР.

Такова внешняя канва, на которой впервые после революции стала прорастать сюжетная живопись. Каковы же внутренние причины, обусловившие это возрождение интереса к сюжетности, к той самой „картинке“, о которой столь презрительно отзывались деятели первых лет революции? Как известно, „правые“ приписывают эти причины внезапному и всеобщему разочарованию в „левых“, а „левые“ связывают их с наступлением нэпа и последовавшей отсюда художественной контрреволюцией. Нэп сказался на урожае частных портретов, натюрмортов, „ню“ и т. п. Но здесь причины были иные. Наступил момент, когда стране действительно понадобилась

реалистическая живопись.¹ В той самой мере, в какой эпоха военного коммунизма нуждалась в агитискусстве, в искусстве улицы, в искусстве плаката, в искусстве футуристического отрицания и разрушения, — новая эпоха выдвинула иные, уже положительные задачи. После напряженных лет гражданской войны наступила пора „передышки“, страна впервые смогла спокойно оглянуться на только что пережитое прошлое, подсчитать свои раны и победы, вспомнить о своих жертвах и героях и притом вспомнить, пока еще не поздно. Об этом грозном *memento mori* внезапно напомнили болезнь и смерть Ленина, которого искусство столь мало успело увековечить при жизни, — когда умер Ленин, все почувствовали, что что-то упущено, что надо хотя бы сейчас забыть всякие „измы“ и удержать его реальный образ для потомства. На желании запечатлеть Ленина сошлись все течения — Кацман из АХРР, Петров-Водкин и Денисовский — из Оста...

С другой стороны, если в период военного коммунизма новый быт находился еще только в периоде тяжелых родовых мук, то отныне, на пятый год революции, вполне естественно было желание увидеть в искусстве какие-то отражения тех новых человеческих типов и взаимоотношений, которые сложились в результате переворота. Разумеется, пять лет — это дистанция еще не очень большая для того, чтобы искусство могло выкристаллизовать этот новый, еще текучий и хаотичный быт; мы знаем, что великие исторические сдвиги всегда отображаются в искусстве лишь спустя известное время, когда пережитое отстаивается и твердеет. И все же, повторяю, совершенно естественно это желание современников увидеть *свою современность* в зеркале искусства. Не потому ли столь многолюдный поток зрителей хлынул на выставку АХРР? Таковы те психологические стимулы, которые вызвали потребность в искусстве образном, изобразительном и привели к кризису и ликвидации беспредметности.

Как же реагировало на этот новый социальный заказ искусство? Наиболее идеальным разрешением этой реакции было бы, разумеется, применение всех достижений, добытых за годы лабораторных исканий, к новой сюжетике. Но этого

¹ Было бы, однако, ошибочно приписывать АХРР инициативу возврата к реализму целиком. Это была идея, которая вообще носилась в воздухе в годы 1922—1923. Напомню читателю, что лозунг реалистического искусства был выдвинут в 1922 г. и о-вом „Бытие“, что в 1923 г. состоялась выставка „Нож“, художники которой намеревались исходить из содержания и „освободиться от власти формы“, что в том же году имела место „Выставка картин“ (художников „Бубнового валета“), самое название которой говорит о реакции против выставок вещей, конструкций и проч. Таким образом, вернее было бы сказать, что АХРР лишь наиболее последовательно выразил общий „дух времени“.

не случилось. Этот новый социальный заказ застал нашу живопись врасплох. „Левые“ не поняли духа времени, они остались на тех же позициях — разве лишь перешли к фотомонтажу. Левые по самому существу своему были скорее разрушителями, чем созидателями; эту роль они выполнили. Так произошло то, что новый сюжетный реализм, инициатива которого исходила от АХРР, оказался по самому своему рождению вовсе не новым



П. Вильямс Портрет В. Э. Мейерхольда

художественным явлением. Будучи зачатым на выставке старых передвижников и возникнув на почве не только реакции против футуризма, но и нескрываемой ненависти ко всему левому художественному лагерю, этот реализм был скорее реминисценцией прошлого, чем каким бы то ни было продолжением первых пяти лет революции. Вместо того, чтобы явиться приложением формальных достижений, добытых за годы исканий, к революционному „содержанию“, ахрровский реализм был чужд какой бы то ни было преемственности со всем этим непосредственно предшествовавшим ему периодом нашего искусства. Это

был разрыв, это был прыжок — но не в будущее, а в прошлое. Среди художников, объединившихся в АХРР, была не только столичная молодежь, но и середняцкая, провинциальная художественная масса, только теперь начавшая заявлять о своем существовании. Этим фактом предопределился самый характер ахрровского реализма, с его исключительным акцентом на тематичность, на анекдотизм и протоколизм и пренебрежением к проблеме формы. Если левые говорили — „от формы к содержанию“, то ахрровцы провозглашали диаметрально противоположное — „от содержания к форме“.

В этом же направлении действовала и вторая силовая линия — самый первоначальный характер того спроса на искусство, который определился к 1923 г. Я уже упомянул выше о том, что спрос этот исходил от трех учреждений, которые стремились в некоем юбилейном порядке отобразить историю и быт революции, как, например, Музей Красной армии и Музей революции. Здесь дело шло не столько о длительных художественных исканиях, сколько о более или менее спешной работе на заказ с определенной установкой. Переувчитаться и искать было некогда, а между тем, тяжелые годы революции с их отсутствием материалов, с их потребностью в плакатах за счет картин, несомненно, „отучили“ художников от живописи, снизили их мастерство.

Впрочем, как раз выставка „Красная армия“ должна быть отмечена как одно из наиболее отрядных художественных явлений за все это десятилетие. Ком-



Д. Штеренберг

Митинг

миссия по организации выставки „Красная армия“ в этом смысле была права, когда писала в предисловии к каталогу, что выставка эта — „первый опыт объединения мастеров живописи и скульптуры разных направлений вокруг идеи художественного отражения эпохи пролетарской революции“. Выставка дала ряд отличных художественных произведений, которые и до сих пор всегда упоминаются нами в качестве лучших достижений нашей эпохи. Таковы были монументальный, полный пафоса и динамики портрет Троцкого — Анненкова, прекрасное по глубине чувства „После боя“ — Петрова-Водкина, „Февральская революция“ — Кустодисва, „Газета на фронте“ — Яковлева, „Проводник“ — Шухмина, „Вхождение Красной армии в Красноярск“ — Никонова и целый ряд портретов: Седякина — работы Чехонина, Егорова — работы Лансере, Элиавы (Шарлеманя) и т. д.

Хуже обстояло дело с батальным и героическим жанром, который мы видели как на выставке „Красной армии“ (Горелов, Греков), так и на дальнейших выступлениях АХРР, осо-

бенно на выставке 1925 г. „Революция, быт и труд“. В работах, посвященных девяносто пятому году (Горелов, Владимиров, Шестопалов, Белый, Дроздов, Луппов), было много крови, избиваний, расстрелов, но не было действенной стихии масс, а ведь год девяносто пятый — прелюдия Октября. В работах, посвященных гражданской войне (Карпов и др.), не было самого главного: революционного пафоса, динамической композиции. Героика была сведена здесь к хронике, к холодному рассказу о событиях, к натуралистическому беспорядку или



А. Козлов

Восстание

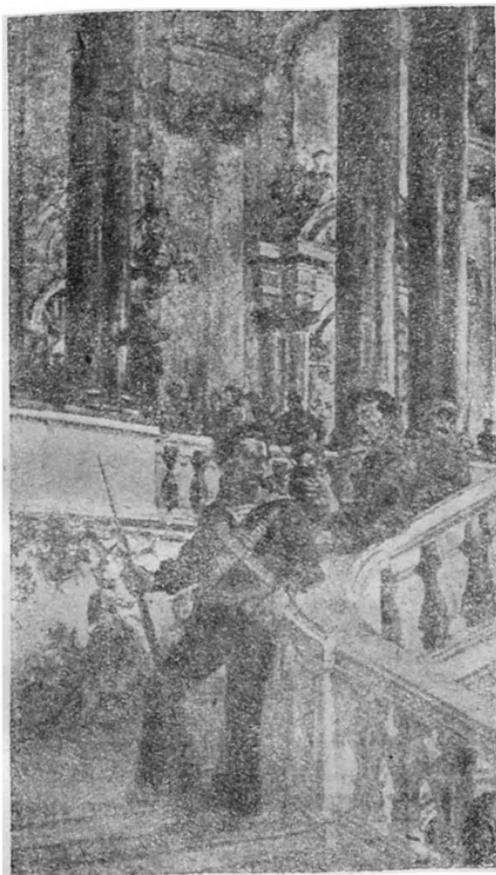
академической статичности (Карпов — „Вооружение рабочих“); пожалуй, только Френцу („Взятие Зимнего дворца“) и Никонову (как в его „Красноярске“, так и в „Бомбисте“) удалось подняться над этим общим тоном. В общем же нельзя скрывать того, что в большинстве ахрровских попыток героического жанра было весьма мало захвата, заражающей взволнованности. Эта были большие иллюстрации в красках, но не чаемая АХРР и действительно нужная нам живопись в плане „героического реализма“ — того, который был у Сурикова, отчасти

Репина и С. Иванова. Вот почему ошибочно было бы искать в этих работах (как, например, громадном произведении Пчелина „9 января“ или Бродского „Заседание II Конгресса Коминтерна“) какие-либо завоевания Октября.

Эта неудача героического жанра объясняется тем, что за него брались представители старшего поколения, чуждые ощущения „героического“ и поэтому подходившие к своим задачам казенно. Русская живопись вследствие исторических условий старого режима, вообще говоря, чужда героическим традициям, которые развивались в других странах на почве „любви к прошлому и национальной гордости“. Много ли осталось в нашей живописи от 14 декабря, от эпопеи пятого

года? Поскольку же в нашем искусстве историко-героические традиции пробивались, это были мотивы страдальчества, а не победы, как, напр., у Сурикова. Само русское прошлое не могло воспитать в нас этого ощущения *победной* героики. Только 1917 г. впервые дал нам это недостающее ощущение триумфа, и только новое поколение сумеет претворить его в живописи.

Большого можно было ожидать в области бытовой живописи — здесь у нас есть традиции. Будущий историк этого десятилетия воздаст должное АХРР за самую инициативу возврата к бытовому жанру, за энергию, проявленную АХРР в этом отношении. Персельман справедливо констатирует, что члена АХРР „можно было видеть у станка, в казарме, на конгрессе Коминтерна, съезде советов и т. д., что не было ни одного крупного общественного события, на которое не откликнулась бы АХРР“. Но тот же будущий историк по совести отнесет большинство этих произведений АХРР скорее к области



А. Осмеркин В Зимнем дворце в октябре 1917 г.

художественного репортажа, нежели подлинного искусства. Все это лишь зарисовки и этюды в красках, к тому же в красках тусклых и серых. Один из членов АХРР, Котов, писал: „Слово героический есть неперемнное и основное понятие в символе веры АХРР, говорящее о том, что мы целиком живем с нашей эпохой, мы захвачены ее мощным потоком и вместе с рабочим классом восторженно переживаем торжество подъемов революционной волны“. Увы, эти прекрасные слова

остались словами! Подход большинства ахрровцев к проблеме изображения быта — менее всего „восторженный“: он по существу своему безразличен, внешен, поверхностен. В этом смысле постоянная художественная выставка культотдела ВЦСПС, имеющая своей задачей художественно отобразить борьбу, быт и труд рабочего класса, едва ли может рассматриваться как достойный памятник Октября. Общее впечатление, производимое ее живописными произведениями, — угнетающее, миморное. Здесь труд показан как маята, как тяжелая доля



П. Кончаловский

В трактире новгородском

рабочего класса, а вовсе не как сознательный труд пролетариата — для себя самого.

Темные, серые, бурые краски, вялость и дряблость формы — все это наследие народнического подхода к труду и к народу, лишь как к объекту „жаления“. За немногими исключениями (Савицкий, Шухмин, Терпсихоров, Лехт, Журавлев, Дормидонтов), здесь нет ни одной бодрой, активной, действенной ноты! Это не революционный реализм — это „бытовизм“.

Мы подходим здесь к общей оценке пятилетней работы АХРР. Ее крупная заслуга — ее программа. АХРР выдвинула перед нашей живописью новую тематику, обратила взоры художников к мотивам труда, быта, изучения природы и жизни народностей СССР — к фиксации на холсте *нашей страны и эпохи*. И, вместе с тем, беда АХРР в том, что она опиралась на художников среднего, обывательского типа и поэтому не

нашла того революционного пафоса, который один только мог предохранить „героический реализм“ от снижения до примитивного „бытовизма“, не нашла той новой и обобщающей художественной формы, которая отвечала бы *новому содержанию* нашей эпохи.