

М. Нейман

Перед нами книга о Натане Альтмане¹, — художнике, который подобно другим мастерам старшего поколения связывает своим творчеством и одновременно разделяет две эпохи искусства — дореволюционную и советскую. Книга хорошо издана и хорошо написана. Тщательно обследованы биография Альтмана и его творческий путь, как веками размеченный главами книги:

Глава первая. 1889—1912. Винница — Одесса — Винница — Париж — Винница; Глава вторая. 1913—1916. В Петербурге. Между «Миром искусства» и «Футуристами»; Глава третья. 1917—1920. В Петрограде. «Революцией мобилизованный»; Глава четвертая. 1921—1928. В Москве. Работа в театре. Графика; Глава пятая. 1928—1935. В Париже. Главное — это живопись; Глава шестая. 1935—1945. В Ленинграде. Театр и книга; Глава седьмая. 1946—1970. Театр и «Театральные картины». Графика и скульптура.

В этих главах мы видим Альтмана таким, каким он и был на самом деле, но каким до последнего времени — до ретроспективной выставки художника, устроенной в Ленинграде в 1969 году, и до появления монографии М. Эткинда, — мы себе его не представляли во всех аспектах его многогранного творчества и художественной деятельности. Живописец, рисовальщик, скульптор, оформитель, театральный художник, участник многочисленных выставок на родине и за рубежом, видный деятель изофронта в первые послереволюционные годы, член-корреспондент Немецкой Академии искусств в последний год жизни, художник, постоянно привлекавший к себе внимание и так или иначе соприкасавшийся с Горьким и Луначарским, с Маяковским и Ахматовой, с Есениным, Михоэлсом, Эренбургом и многими другими выдающимися людьми, чьи имена вошли в историю русской и советской художественной культуры, — таким мы видим сегодня Альтмана.

Образ художника обрисован в монографии любовно и отчетливо, но без мелочной протокольности, на широком историческом фоне. Последнее сугубо важно, хотя бы уже по той причине, что творческая биография Альтмана имеет прямое отношение к тем сложным и противоречивым процессам, которые совершались в искусстве в конце XIX — начале XX века.

Автор книги прекрасно понимает, что творчество Альтмана не может быть объяснено (а следовательно, скажем мы, и оценено) вне той борьбы направлений, взглядов, исканий нового, споров об искусстве, тех общественных и художественных задач, которые решались в европейском и русском искусстве на рубеже двух столетий и которые характеризуют обстановку искусства накануне

¹ М. Эткинд. Натан Альтман. М., «Сов. художник», 1971.

не Октября, а позднее путь его революционного преобразования.

В монографии много внимания уделено работам Альтмана послеоктябрьских лет — эскизным проектам флага республики, первых советских марок, оформлению Дворцовой площади в Петрограде, опытам в области агитационного фарфора, монументальной скульптуры, живописным и графическим произведениям. М. Эткинд показывает, что творчество Альтмана этих лет интересно во многих отношениях.

Но самый большой интерес для нас представляют, конечно, его рисунки, передающие образ вождя революции, и автор монографии, получивший доступ к личным архивам Альтмана, сумел существенно дополнить и ярко осветить всю историю создания этого замечательного портретного цикла.

Здесь уместно отметить в скобках, что в ряде случаев факты и материалы, относящиеся к искусству Октябрьской эпохи, взятые автором монографии из личного архива художника, а также из хранилищ Центрального государственного архива, впервые вводятся в научный оборот. Эти материалы вместе с многочисленными свидетельствами и суждениями современников Альтмана о его творчестве и о первых опытах советского искусства вообще придают книге М. Эткинда в глазах историков искусства особую ценность.

Превосходно написанная глава, посвященная искусству Октябрьской эпохи, убеждает нас, что творчество Альтмана в это время как никогда тесно связано с художественной жизнью страны, с революционным переустройством искусства, со всей атмосферой целеустремленных и вместе с тем парадоксально противоречивых поисков нового, которые столь типичны для этого раннего периода. М. Эткинд, с интересом обращаясь к художественной жизни первых послереволюционных лет, много внимания уделяет характеристике «левых» художников и той роли, которую они играли в качестве руководителей Коллегий ИЗО Наркомпроса, теоретиков искусства и пролагателей новых путей.

Однако в этом пункте мы сталкиваемся с известной нераскрытостью сложного историко-художественного процесса, с неполными ответами на вопросы, поставленные и решенные самим ходом развития русского искусства начала века, формирования советского искусства социалистического реализма.

Намечая как бы пунктиром общую картину развития искусства за минувшие столетия, автор лишь мельком, иногда только намеком касается важнейших проблем искусства этого времени, оставляя их суть нераскрытой. Импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм, авангардизм — об этих и некоторых

других художественных явлениях, требующих принципиального историко-теоретического анализа, говорится так, как будто читатели книги заведомо знакомы и с их историей и с их теорией. Эта нераскрытость создает порой впечатление, что автор избегает ясных ответов на трудные вопросы.

К примеру, вопрос о кубизме. Кубист ли Альтман? Речь идет о работах 1911—1916 годов («Дама с собакой», «Еврейские похороны», «Местечко», «Портрет Анны Ахматовой» и др.), благодаря которым, по словам Н. Пунина, в России впервые «заговорили о кубизме» (стр. 36). В монографии приводятся и слова А. Эфроса, относившего названные работы Альтмана к кубистическим (36), и слова В. Воинова, писавшего: «Живопись его мы назвали бы салонной популяризацией кубизма...» (38) и т. д. Приводятся и высказывания самого Альтмана из заметки «К чему я стремлюсь в своей живописи»: «Стремление к объему, как следствие трехмерного восприятия мира. Желание дать качество объема, степень его плотности. Характер поверхности объема — форма, воспринимаемая абсолютно — вне зависимости от данного, случайного освещения» (курсив мой.— М. Н.) (32).

Казалось бы, ответ ясен? Но автор монографии не хочет прямо назвать Альтмана кубистом, хотя готов согласиться, что художник использовал кубизм как прием или манеру.

Вместе с тем некоторые формулировки дают основание думать, что М. Эткинд склонен трактовать Альтмана уже в предреволюционный период его творчества как реалиста: «Его искусство объективно... Арсенал тем и образов — зримые реалии внешнего мира... В его искусстве нет попыток отрицания традиций или опровержения их» (36). Будь это так, что осталось бы от наших представлений о реалистическом искусстве вообще, об особенностях раннего искусства Альтмана в частности, где нашли бы мы ту границу, которая отделяет реализм от модернизма?

И еще один рядом стоящий вопрос. Вправе ли мы связывать творчество Альтмана с какими-либо направлениями искусства начала XX века? Автор монографии полагает, что этого делать не стоит, что, «экспериментируя в разных планах — от постимпрессионизма до фовизма,— Альтман так и не прикнул ни к одному из течений французской живописи» (16). М. Эткинд пишет далее, что, участвуя и на выставке «Мира искусства» и на выставке молодых «футуристов», отстаивавших самодовлеющую ценность живописи, Альтман «словно подчеркивал непричастность к тому или иному направлению в искусстве. Он — вне течений» (24).

Что же это за диковинная фигура художника, столь прямо связанного с постимпрессионизмом, фовизмом, кубизмом, «с чуткостью реагирующего на каждое изменение художественной атмосферы, на творческое окружение и среду» (16) и тем не менее настолько от всего этого обособленного, что автор монографии не только не согласен признать его кубистом, но вообще ставит «вне течений».

Не изменяет ли здесь М. Эткинду принцип историзма?

К ясности и полноте ответов мы особенно чувствительны там, где речь идет о революционном преобразовании искусства, о путях становления советской художественной культуры.

Говоря о художниках, прокладывающих путь новому, Эткинд пользуется пресловутым термином «авангард». К крайнему левому флангу живописного «авангарда» автор монографии, в частности, относит Альтмана, эксперименты которого, как он сам отмечает, стояли на «границе беспредметности» (108).

Но М. Эткинд как-то уходит от принятой

в нашем искусствознании критической оценки «авангардизма», а говоря о «левых», выдвигает некий заслон в виде цитаты из Луначарского, объясняющего, в каких условиях и почему он счел необходимым привлечь их для руководства художественным фронтом.

Автор монографии, желая быть объективным, стремится исправить в своей книге исторически однобокое освещение роли «левых», с которым мы нередко встречались в прошлом, но он и сам проявляет однобокость, когда в своих суждениях, вольно или невольно, скрадывает то, что составляло узкоограниченные, субъективно-индивидуалистические стороны их творчества и их взглядов на искусство.

Если уж обращаться к авторитету Луначарского — а для этого есть достаточно оснований,— следовало в дополнение к приведенным цитатам вспомнить и другие его слова: «Да, я протянул руку «левым», но пролетариат и крестьянство ее не протянули».

Нужно ли прибавлять, что в этом и состоит исторически объективная оценка роли «левых». Художественная сторона здесь неотделима от стороны социальной и прямо связана с основной закономерностью формирования советского искусства.

Но ведь и сам Эткинд рассматривает творчество Альтмана в свете этой закономерности. Характеризуя путь художника в 1920—1930 годах, он показывает, как «захлестнувшая Альтмана «инерция новаторства» была «подавлена ясным пониманием никчемности и бесперспективности чисто формальных упражнений» (69). Альтман шаг за шагом утверждает себя как художник-реалист, и автор монографии, говоря о его эволюции, не случайно приводит в подтверждение его собственные слова: «За эти годы в моем творческом развитии произошли серьезные сдвиги: отход от абстракции к живой действительности, к живому человеку».

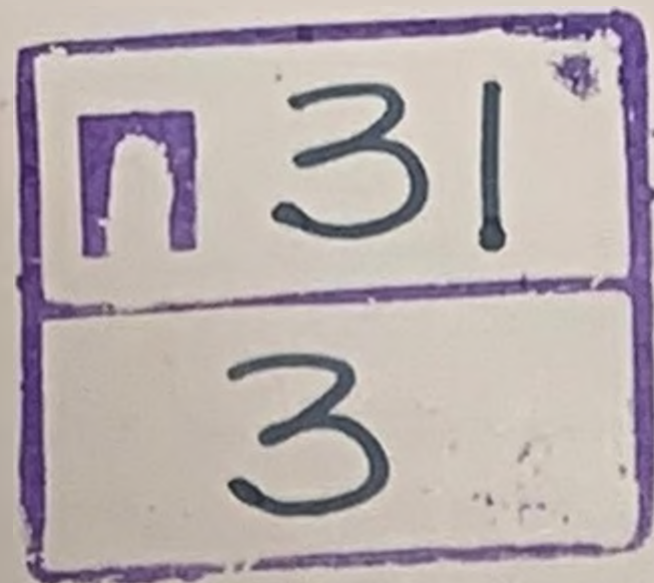
Эта определяющая линия творчества Альтмана как советского художника вместе со всеми неповторимыми особенностями его личности и его дарования убедительно исследована в монографии М. Эткинда. Тем с большим огорчением говорим мы о некоторых существенных недостатках его книги.

ИСКУССТВО

3 · 1975

ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР





ИСКУССТВО

3/1975

ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

	В. Володин Ответственные идеологические задачи деятелей изобразительного искусства 2	ГОД ИЗДАНИЯ ТРИДЦАТЬ ВОСЬМОЙ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА
<i>Советское изобразительное искусство современности</i>	В. Березкин О некоторых тенденциях в современной советской сценографии 5 И. Абрамский Искусство Б. И. Пророкова 12 М. Покров Космическая тема в творчестве А. Лео- нова и А. Соколова 18 И. Купцов Поездка художников на БАМ 23	Главный редактор В. М. Зименко Редакционная коллегия Л. И. Акимова (зам. главного редактора) М. В. Алпатов В. П. Ефанов В. С. Кеменов А. К. Лебедев Г. С. Мелихов Н. И. Соколова Н. В. Томский
<i>К 30-летию великой Победы над германским фашизмом</i>	Н. Голованов Памятники героизму советского народа О творчестве А. Н. Бурганова 27 Е. Жидкова «Шинель отца» Картина В. Е. Попкова 34 Ян Кулих Главная тема моего творчества 38	Ответственный секретарь Ю. Э. Осмоловский Зав. отделом советского искусства Л. Ф. Белогорлова Зав. отделом зарубежного искусства И. Г. Сапего Зав. отделом художественного наследия С. Н. Дружинин Художественный редактор Н. И. Смирнова Технический редактор И. В. Лукина Макет Н. Б. Старцев
<i>Из опыта советского искусствознания и критики</i>	Н. Дмитриева М. В. Алпатов — выдающийся ученый, пропагандист искусства, педагог 40	На обложке: С. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. Масло. 1948. Микеланджело. Юноша. Фреска. 1508—1512. Г. Поплавский. Уличные точильщики. Акварель, тушь. 1973.
<i>Современное зарубежное искусство</i>	В. Тиханова Три польских художника 48	Адрес редакции: 103009 Москва, К-9, Козицкий пер., 5 тел.: 229-74-23 229-97-31 Рукописи не возвращаются
<i>Художественное наследие</i>	500-летие со дня рождения Микеланджело Художник и его эпоха 54 Е. Ротенберг Микеланджело. Вопросы творческого метода 56	
<i>Критика и библиография</i>	М. Нейман Книга об Альтмане 70	Подписано к печати 13/II-75 г. А04588 Бум. л. 5. Печ. л. 10 Уч.-изд. л. 13,5 Цена 1 р. 50 к. Тираж 18300. Заказ 3151 Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии Госкомиздата СССР Москва, Цветной бульвар, 30 © Издательство «Искусство», 1975.
<i>Зарубежное обозрение</i>	72	
<i>Художественная жизнь Советского Союза</i>	76	

