

Выставка АХРР^а

(Ассоциация Художников
Революционной России)

В порядке дискуссии *)

Кроме основного ядра АХРР^{овцев}—эпигонов дореволюционной передвижнической Академии Художеств,—о котором говорилось в предыдущей статье¹⁾,—VIII выставка АХРР включает ряд художников, примкнувших к Ассоциации из других группировок: «Союза Русских Художников» (А. Е. Архипов и Малютин), «Мира Искусства» (Кустодиев и Е. Лансере), «Бубнового Валета» (Рождественский, Фальк, Лентулов) и, наконец, более молодых, окончивших в последние годы либо московский Вхутемас (Богородский и др.), либо ленинградскую Академию (Рянгина, Дормидонтов, Павлов и др.).

Архипову отведено центральное место на выставке, и он по праву занимает его и заслуживает глубокого уважения. Он не перекрашивался и не приспособлялся в спешном порядке «под революцию». Как и раньше, он пишет тех же баб и

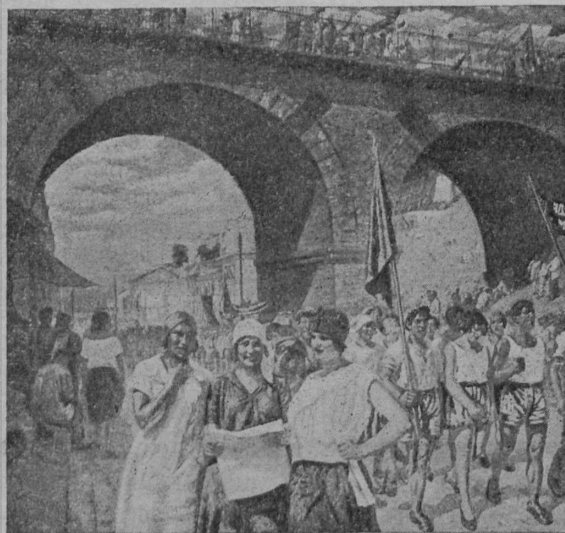
Настоящее большое мастерство никогда не переходит границ уверенной сдержанности и даже при наибольшей свободе письма, напр., у Гальса или Рембрандта, не становится самодовлеющим и кроме того не повторяется, как это происходит у Архипова. Работа же над цветом, конечно, более сложное дело, чем малявинское перебрасывание с палитры на холст чистой краски. Если это делали импрессионисты, то смещение их маленьких мазков происходило оптически, в глазу зрителя, здесь же при вершковых ударах кисти никакого смещения не происходит и краска остается сырой. С этой стороны в прежних серых вещах Архипова было больше цвета, чем в нынешних ярких. А насколько это вредно действует на других, видно хотя бы на композициях Радимова или «украинках» Григорьева и Кацмана и мн. др., где яркая цветность одежды достигает кричащей безвкусицы.

Обратная Архипову эволюция произошла с Малютиным. Когда-то он делал красочные иллюстрации к русским сказкам, теперь пишет портреты с преобладанием черного. Их манера скромней, чем у Архипова, но чернота их—это не богатая тоновым разнообразием черно-серая гамма того же Гальса, а тусклая чернота непроработанной жженой кости с нецелесообразной в данном случае шероховатостью фактуры, лишающей черный цвет его глубины и силы. Что же касается характеристики этих портретов, то все внимание художника направляется на внешнее сходство черт лица, живописно-пластический же замысел и построение в этом не участвуют (почти все они построены одинаково), а цветовая характеристика исключена вовсе.

В результате—глядя, напр., на портрет А. В. Луначарского, недоумевашь, почему это должно изображать нашего Наркома Просвещения, а не какого-нибудь бельгийского банкира. Право же, и в облике, и во внутренней сущности т. Луначарского,—деятеля Октября, увлекательного оратора и просто живого, интересующегося всем человека,—можно найти гораздо больше, чем дано в этом фронтально-статическом с симметрично расположенными плечами, руками, отворотами пиджака и ручками кресла изображении. Так невыразителен сам по себе, бессилен, а потому и ложен, тот «реализм» (натурализм²⁾), дальше которого не видят АХРР^{овцы}. А ведь это—лучшие, наиболее серьезные вещи на выставке.

«Русская Венера» Кустодиева ставит другой вопрос,—с какой стороны это напудренное обнаженное тело с мифологическим (Венера ведь!) ореолом облаков банного пара относится к задачам, изложенным в декларации АХРР? И какие тут «формальные искания» (раздел Б каталога)¹⁾ Неужели стиль этикеток брокаровского мыла сродни «героическому реализму», как и салонная «законченность» рисунков того же Кустодиева или Кацмана и др.?

1) Они, пожалуй, так же относятся к нашей современности, как витиеватая подпись «Кустодиев» с и десятиричными к нынешней орфографии.



С. Луппов

Первое мая в Одессе

мужиков и верит в свое дело и ему веришь. И замечательно, 64-летний художник кажется здесь самым свежим и молодым среди студенческой дряблости окружающего эпигонства.

Но, признавая это, мы не должны терять исторической перспективы и переоценивать роль и место, которое занимает Архипов в истории нашей живописи, не должны увлекаться этим хлестким, этюдно-поверхностным ударом кисти и фейерверком²⁾ сырых тубиковых красок.

*) Начало см. № 40 «Ж. И».

1) «Жизнь Ис—ва», №№ 40 и 41. Кстати необходимо указать на несколько пропусков и опечаток, вкрапившихся в эту статью и искажающих смысл. В самом начале продолжения в № 41 напечатано: «все дело в расширении художнического кругозора», следует читать «расширение наряду с общественным еще и чисто художнического»... и дальше: «развитие между прочим глаза особой «физикультурой»; пропущено «без которой он вял и анемичен». В середине статьи напечатано: «возврата к старым методам» Пикассо, вместо «мастерам»; «Дефреччера» вместо «Дефрегера» и в конце: «идеология не на словах — в декорациях и подписях в каталоге» следует: «декларациях».

2) Определение т. Луначарского.

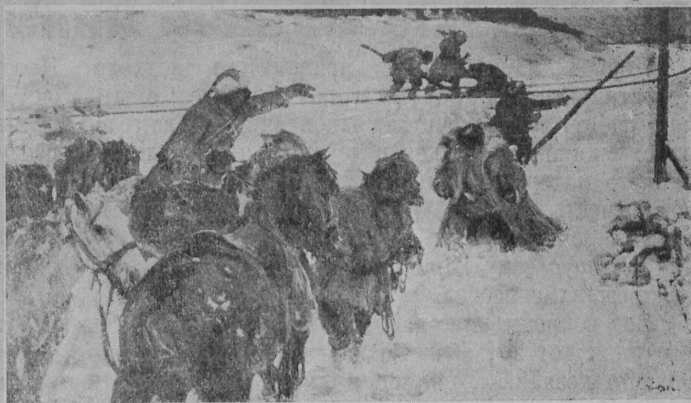
Этого салона по крайней мере нет в холстах б. членов «Бубнового Валета», а та доля живописной культуры, которую они взяли от современной французской живописи, дает возможность иначе, чем все АХРР'овцы, задумывать свои работы.

В «Жатве» Рождественского есть хороший живописный замысел и в построении; (заполняющая холст масса спелой ржи узкой полосой неба и вертикально пересекающей фигурой жницы), и в цвете: (жаркий охристо-оранжевый цвет ржи с глухой, лиловато-душной синевой неба, белым платком и лиловыми блекло-красными тонами одежды). Такой замысел мог бы дать простой и вместе величавый образ жатвы, если бы крепче были прорисованы и связаны между собою фигуры и не было бы этой губящей цвет и формы мятой жеванной манеры письма, присущей бубновалетцам, слишком внешне воспринявшим живопись своего учителя Сезанна.

Буквальное следование каждому сезанновскому мазку и в цветовом, и в фактурном отношении видим в пейзаже с деревом Фалька. И встает тревожный вопрос: а где же собственное зрение и восприятие природы художника? Разве во внешнем перенимании манеры, в воспроизведении готового результата образца заключается художественная традиция?

Сезанн—это не только своеобразная штриховая манера вписывания деградирующего цвета (очень индивидуальной гаммы), но и вся живописная культура его учителей—Курбэ и Делакруа, Пуссена («Пуссен переделанный в согласии с природой»), венецианцев и испанцев. Сезанн—это широко открытая дверь и в прошлое, и в будущее, и так его и понимали его настоящие продолжатели Дерен и Фламэнк, Пикассо и др. И если нынешние «реалистические» работы бубновалетцев оказываются слабее, чем это можно было от них ожидать,—в этом вина не Сезанна, а их близорукого в свое время отношения к его наследию.

Теперь многие спохватились и спешно повернулись к старым мастерам: «на очереди» Рембрандт и Тициан... даже барбизонцы; это очень хорошо,—



Авилов

Партизаны

но почему же это должно задерживать музейным флером современную живопись, почему «Фрося» Фалька и многие работы питомцев Вхутемас'а так закончены или заплесневели в цвете, точно десятки лет пролежали где-то в подвале? В этом ли, диалектика развития живописи?

Не менее тревожный вопрос встает и перед работами Богородского, несомненно талантливого, судя по выразительной голове шкета («Кот») и по замыслу этнографической композиции, где костюм (так бессмысленно лезущий из «картин» других АХРР'овцев) подан просто и умно на статически расставленных фигурах с отвлеченным белым фоном. Тревогу возбуждает его преждевременное стремление к маэстрозности, законченности, приобретающей салонный налет (залакированная склизкая поверхность) и его отношение к цвету, дающее и в самой его консистенции и в сочетаниях мармеладную приторность (таковы малиновый и синий в «живописных» лохмотьях «Беспризорного» и т. п.).

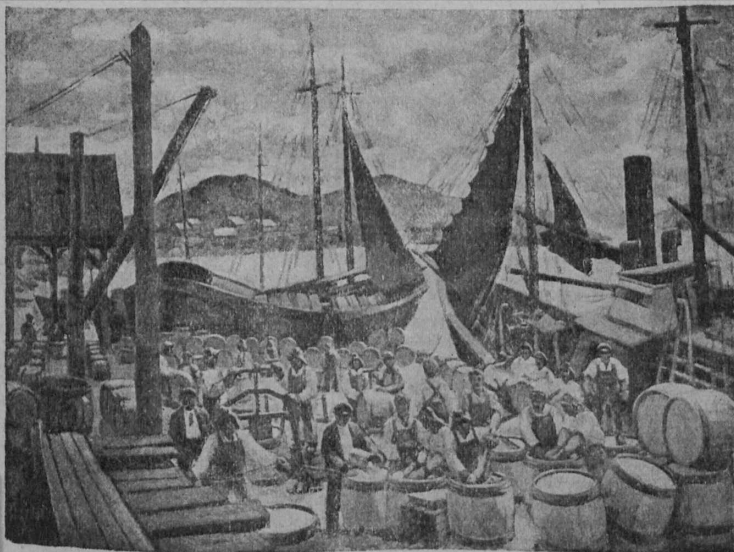
Можно было бы поговорить еще о работах Рянгиной, Нюренберга, маленьком пейзаже Полякова, о «Мурманском порте» Керыгина, о манерных рисунках Павлова и Дормидонтова, но место не позволяет этого сделать.

Наш обзор и основного ядра АХРР, и указанных здесь исключений приводит к убеждению, что какой-либо руководящей роли в нашей общественно-художественной жизни АХРР играть не может, класть «фундамент общемирового здания искусства будущего» (эка размахнулись-то в декларации!), здесь не из чего, для этого отживающее эпигонство не годится. И мы уверены, что с каждой новой выставкой АХРР это будет становиться все более и более очевидным.

Но с тем большим интересом мы будем ожидать выступлений тех, кто несет в себе и действительно новое общественное сознание, и жизнеощущение, и современную художественную культуру.

ВЛ. ДЕНИСОВ

**В след. № будет дан ответ
президиума АХРР'а**



Керыгин

Мурманский порт

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

Первый Московский театр импровизации
„СЕМПЕРАНТЭ“



Смирнова Е. К.
Петров В. В.

Ренев Н. Г.
(гл. адм.)
Курская М. Д.
Карнаухова В. В.

Быков А. В.
(орук)
Солоницкий С. А.

Горева А. П.

Левшина А. А.
(худож. руковод.)
Немиров С. Н.
Веселова Л. В.

Лебедева К. С.
Артемов А. А.

№

С будущего № розничная цена в Москве — 30 коп.

42

Общее направление буржуазной драматургии и формы театра

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

Если мы посмотрим на развитие западно-европейского театра за последние 20 лет, то прежде всего увидим два характерных явления: с одной стороны—стремление к **монументальному** стилю, как опыту синтеза цирка и театра подмостков (Рейнгардт), а с другой—к **интимному** театру. Оба стремления выражают внутренний и формальный кризис буржуазного театра, театра подмостков. В немецком театральном языке существует очень хорошее выражение для этого театра: «Guckkastentheater»—театр вроде стереоскопа). Мы сейчас не можем останавливаться на подробном рассмотрении истории общего развития буржуазного театра; довольно будет сказать, что это развитие в сущности шло по линии индивидуализации драматического идейного материала, а формально—в границах возможности замкнутого сценой театра подмостков.

Театр буржуазной эпохи, который, по словам Адама Мюллера, «стоит между церковью и рынком», этот театр должен решить,—будет ли он рынком драматической фантазии вроде цирка, который представляет собой форму драматического действия в самом широком смысле, где амфитеатральная форма старого классического театра может соединиться с современной формой всякого рода буффонады, или же он станет «храмом чистого драматического искусства», которое, начиная с эрlebenстиля (стиль переживания) театра Брама, постепенно перешло к полной индивидуализации драматургии, сцены и пр., чтобы вместо внешних, реальных действий драмы вывести на сцену внутреннее, метафизическое действие человеческой души. Первую задачу выполнил Рейнгардт, вторую выполняет интимный или камерный театр.

Что Рейнгардту, кроме некоторых сенсационных постановок, ничего не удалось,—в этом нет вины Рейнгардта; здесь вина буржуазной идеологии, которая не могла создать ничего монументального для своего монументального театра. Зритель рейнгардтовского цирка, цирк-театра и стиль-театра мог смотреть на постановку с удивлением, но почувствовать ее, раствориться в ней он уже не мог. Не мог потому, что различные стили Рейнгардта, как таковые, не были выдвинуты современной эпохой. Что было близко зрителю, так это «всеведение» Рейнгардта, т. е. его безграничная анархическая индивидуальность, которая могла приспо-

собиться ко всем стилям. Монументальный стиль цирк-театра скоро был изжит; публика видела в нем только сенсацию, которая через несколько постановок стала скучной, и все, что осталось в памяти зрителя,—это только головокружительный блеск прожекторов, разных сценических эффектов, ритмических движений, криков масс и т. д., как разрозненных явлений,—все, что, в конце концов, и называется рейнгардтовским стилем.

Таким образом рейнгардтовская эпоха буржуазного театра никаких существенных результатов, никакого единства определенного стиля не дала.

Совсем иначе обстоит дело с интимным театром.

Здесь формальные достижения незначительны. Сцена интимного театра даже по своей архитектуре должна сузиться и стремиться к наибольшему совершенству образности (картинности), а относительно актеров—к наибольшему совершенствованию индивидуальности. Интимная сцена сосредоточилась на обработке мелочей инсценировки и на единстве данной постановки. Это единство конструировалось в разных стилях. Так, были интимные театры в реалистическом, импрессионистическом стиле и со стилизованной инсценировкой. Но общий характер этих разнообразных стилей заключался в стремлении к самому сильному и яркому выражению индивидуальности человека, к самому совершенному оживлению аналитического метода драматургии, который, начиная с Ибсена и кончая метафизической и мистической вершиной—Метерлинком и Клоделем, разрушил все сценические возможности старого классического театра.

Но что самое характерное для интимного, камерного театра, так это то, что сцена и драма здесь совершенно разошлись. Рейнгардт со своим цирк-театром обращал еще внимание на драму, и стиль постановки определялся у него стилем драмы. Таким образом, хотя рейнгардтовский театр и не имел единого стиля, он **сохранил еще единство драмы и сцены**. В интимном театре этого уже нет. Здесь единство постановки, понимаемой, как «стиль режиссера», достигло полной власти на сцене, заменив собой единый стиль драмы и постановки режиссера и драматурга.

Это явление—простое следствие того факта, что, хотя за последние 20—25 лет, после безрезультатных блужданий театра и драмы, выкристал-