

35  
716

Выставочный комитет  
VIII выставки АХРР  
„Жизнь и быт народов СССР“:  
пред. выставкома т. Григорьева,  
А. В., члены выставкома: Е. А. Кац-  
ман, С. М. Карпов, Н. А. Ралимов,  
Н. Г. Котов, А. А. Вольтер, Берни-  
гов, М. М., Н. Ю. Киселис, Ф. К.  
Лехт, Н. Г. Дроздов, секрет. выстав-  
кома А. Н. Тихомиров. Завед. вы-  
ставкой Э. Э. Эссен; пом. завед.  
худ. В. А. Апостоли.  
Секретариат выставки тел. 74-81.

# ВОСЬМАЯ ВЫСТАВКА КАРТИН И СКУЛЬПТУРЫ АХРР

„ЖИЗНЬ И БЫТ  
НАРОДОВ СССР“

СПРАВОЧНИК-КАТАЛОГ  
с иллюстрациями

ИЗДАТЕЛЬСТВО АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ  
РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ (АХРР)

Ленинград, 1959



С. Малютин.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ.



Выставка Ассоциации Художников Революционной России, которой дано особое название «Жизнь и быт народов СССР», вызвала многочисленные толки и самые разнообразные суждения. Тов. Сосновский, в своей, ставшей широко популярной, превосходной статье «Весна народов», формулирует таким образом значение выставки:

«Как могут, как умеют, художники АХРР'a помогают нам своими картинами и скульптурами постигнуть мощь и идейную красоту ленинизма в действии. Если кто может лучше их показать в красках, в камне, в глине жизнь и быт народов СССР, — милости просим. Совершенно бесспорно, что выставка АХРР положит начало основанию замечательного будущего «музея народов СССР», который будет незаменимой школой для воспитания настоящего интернационализма».

Прежде всего мне хотелось бы поэтому поставить вопрос, может ли хоть один человек, сочувствующий советскому строительству, отрицать огромную важность и положительность того факта, что очень большая группа художников, разделившись на подгруппы, изъездила всю Россию от Черного моря до Ледовитого океана, от границ Польши до границ Китая, и дала колоссальное количество живописного материала, иллюстрирующего жизнь и быт различных элементов населения нашего Союза в связи с бесконечным разнообразием пейзажа окружающей это население природы.

Отбросим на минуту, как это сделал тов. Сосновский, насколько мастерски это сделано, поставим перед собою безотносительно

к мастерству самый вопрос о том, целесообразно ли оружие живописи обратить на самопознание народов, воскресших к новой жизни. Повторяю, вряд ли кто-нибудь может спорить, что эта задача целесообразна.

Если же кто-нибудь и стал бы спорить, то его быстро переспорили бы огромные массы посетителей выставки и те голоса, раздающиеся со всех концов Союза, которые приглашают выставку к себе.

Но тут же поднимаются и некоторые сомнения, уже имеющие связь с вопросами о мастерстве.

Быть может, художники исказили действительность, которую они хотели передать на своей выставке? Быть может, они ее принарядили, изобразили чересчур оптимистически, или, наоборот, посмотрели на нее через черные очки? Может быть, они пронизали ее какой-нибудь тенденцией и дают нам жизненную правду сквозь такую призму, которая делает ее ложью?

Ничего подобного о выставке АХРР сказать нельзя. Конечно, эта первая бытовая выставка не показала всего, что можно увидеть в неисчерпаемой нашей стране неисчерпаемого, но она увидела очень многое, она увидела всю ту грандиозную колонну, о которой говорил Владимир Ильич, колонну, первые ряды которой идут даже технически более или менее в ногу с самыми передовыми достижениями человечества и хвост которой теряется в дикарском состоянии. Она увидела, рядом с зарождающейся зажиточностью трудового народа, нищету и голятьбу, она увидела рядом с героями революции, заброшенные, покаленные, падшие существа, самая наличность которых в нашей республике является стыдом для нас. Художники хотели быть правдивыми и, если взять их, как целый коллектив, они явились вполне правдивыми бытописателями нашего времени. Но, может быть, мастерство их так слабо, за свое дело они взялись так неумело, что и помимо всякой тенденции просто художественная немощность их не дала им возможности отразить природу и быт различных частей нашего гигантского социалистического отечества? Раздаются голоса, которые стараются доказать, будто в среднем «мастерство» АХРР так низко, что выставка не имеет даже иллюстративного интереса. Категорически заявляю, что подобные утверждения являются несомненно злостными. Стоит поговорить

с десятками, сотнями посетителей АХРР, чтобы убедиться, что впечатление, производимое отражением действительности в рисунках, этюдах и картинах ахрровцев, чрезвычайно ярко и сильно. А так как целью ахрровцев является именно произвести сильное и яркое впечатление на нового массового зрителя, то стало быть, средств мастерства, для достижения именно этой цели, хватает.

Но тут выступают перед нами обвинители более серьезные, более сдержанные, но зато и метче попадающие в цель. Да, как этнографический материал, как иллюстрация, как школьные картины, как «показ» — это все почтенно и, может быть, полезно. Но разве искусство имеет что-нибудь общее с такого рода полезностью? Разве художник должен заниматься изготовлением этнографических, географических, производственных и всяких других плакатов школьного типа? Если это и искусство, то искусство малое, искусство нищее. Художество начинается там, где художник стилизует действительность, т. е. обостряет ее, придает ей нечто свое, делает ее настолько выразительной, что она с необычайной силой врезывается в зрителя. Вот тут, в этой стилизаторской обостренности, в этом преображении действительности, таится центр искусства вообще, его «тайна».

Тов. Тугендхольд спрашивает себя:

«может быть, ту службу, которую в данном случае служит АХРР, можно было бы выполнить путем хороших фотографий, путем советского кино-глаза?»

Мы ни на минуту не отрицаем того, что советская фотография и кино-глаз в деле самопознания народов могут играть большую роль. Мы не отрицаем и того, что в смысле художественной переработки материала ахрровцы стоят на разных ступенях. Есть такие, которые довольно беспомощно, в лучшем случае грамотно зарисовывают выбранные ими объективные явления; есть и такие, которые превращают эти явления в настоящее, подлинное художественное произведение, в картину, напоенную настроениями и идеей самого художника; есть и градации между теми и другими.

Мы совершенно согласны с тем, что художник должен быть поэтом, т. е. творцом, что он должен передавать действительность в полном слиянии со своим особым индивидуальным восприятием ее, что он должен ее пространственно, линейно,

красочно уловить с максимальной экономией, с максимальной убедительностью, что художник, отбрасывая многие детали, изменяя, преувеличивая другие, дает действительность внутреннюю, ту, которую простым глазом обыкновенного человека не увидишь и которую делает явной именно художник.

По поводу выставки революционного искусства Запада я уже указывал на огромную важность для наших реалистов науки ковать, архитектурно налаживать, гармонизировать свои произведения. Я указывал там на то, что русский реализм часто еще бывает слишком в плену у случайностей действительности, берет ее слишком фотографично, вследствие чего он кажется расплывчатым, несколько тусклым, случайным, этюдообразным и с трудом поднимается к картине или хотя бы даже к наброску. Если бы дело шло об этом, то мы не спорили бы с антиахрровцами. Мы просто констатировали тот факт, что последняя выставка АХРР'а имеет и в этом отношении известные достижения. Неверно, будто хорошие и удовлетворительные полотна тонут в массе плохих. АХРР, правильно взрывая художественную новину, пригласила художественно заговорить перед лицом народа всех, кто хочет служить ему и кто имеет дар наблюдать жизнь и была не очень строга на первом широком смотре наших художественных сил; несмотря на это, доброжелательный глаз скорее скажет — и скажет справедливо, — что слабые произведения тонут в произведениях прекрасных, хороших, удовлетворительных и поэтому уже интересных по своему содержанию.

Друг АХРР'а пожелает ей в будущем все большей четкости форм, позаботиться о том, чтобы и наивный реализм, который кое-где путает еще ноги многих участников выставки, поднялся до сознательного реалистического творчества. Но в голосах, столь энергично высказывающих осуждение АХРР'у за ее формальное несовершенство, мы слышим совсем другое. Мы знаем, что старое общество — дореволюционное у нас и все еще господствующее в западной Европе и Америке — интересуется содержанием искусства. Тон задают там снобы, люди, ищущие в искусстве прежде всего интересных эстетических, технических или просто сногшибательных трюков. На этом воспитались целые поколения, на этом выросла и значительная группа наших художников, и очень многие наши критики. Отказаться от самого себя

трудно, трудно объявить малоценным то, над чем много работал и что сделалось, так сказать, твоей гордостью, это тем более трудно, что художники эти в общем довольно мало чутки к новой публике и склонны думать, что публика в сермяге и в блузах прежде всего попросту ничего не понимает. К тому же Европа и Америка все еще шествуют и будут долго еще идти путями разных «формальных» исканий, поэтому можно думать, что наша революция снизила до чрезвычайности культурный уровень публики. Художник может всегда сказать о себе: я стою на европейском уровне, а не на уровне этой только еще начинающей по детски лепетать азиатщины.

Левый фланг и центр этой формации, так долго считавшей себя передовой, презрительно смотрят сверху вниз на художественный лапот, который сейчас начинает играть роль. Представители левого „Леф'а“ и центровиков-формалистов видят огромное падение советского правительства в том факте, что оно интересуется этим лаптем и проходит мимо прославленных произведений, полных европейского мастерства.

Правый же, более близкий нам фланг формалистов занимает позицию почти правильную. Он верно указывает на то, что кое-что в достижениях европейского мастерства, а стало быть мастерства наших европеизирующих художников, должно быть принято во внимание нашим молодым советским искусством. Все вышеизложенное о конструктивно-творческом моменте в картине чрезвычайно важно, и здесь мы должны согласиться с правой группой формалистов или с полуформалистами. И, однако, в их рядах и статьях мы постоянно слышим две ноты, которые надо отвергнуть: они кладут слишком большое ударение на вопросы формальные. Сами они до такой степени привыкли рассматривать искусство только с точки зрения мастерства, что они невольно опускают, как якобы чуждое искусству, все бытовое или эмоциональное, что дает им художник. Они зорким глазом прежде всего ищут привычного для них, то есть того шика, того шеголяния собственными возможностями и лично собою, как виртуозом, которое долго составляло для них все искусство целиком. Отсюда — не только недооценка главной сущности художественного произведения, его эмоционально заряженного реального содержания, но и склонность учить художника, на первое место ставить себя как

мастера. Конечно, хорошо, чтобы художник рос как мастер, т. е. развивал свою силу выразительности, но он должен это делать в нашу новую эпоху ради выражаемого, а не ради собственной оригинальности.

Возьмем, хотя бы просто для примера, Туркестан и Узбекистан, как они отразились в серии картин Котова, Рянгиной и Яковлева. Критики того направления, о котором я говорю, проходя мимо, отмечают, что у Котова П.—этнография, у Рянгиной—уклон к фламандскому реализму и только. А почему не поставить перед собою вопроса, что должен сделать художник, если он хочет быть глазом пробуждающегося народа в этой восточной окраине Союза. Как известно, кино-глаз имеет колоссальное преимущество давать вещи в движении, но пока дает их без окраски, без атмосферы. Сила живописи заключается прежде всего в том, что она: а) выбирает наиболее подходящие моменты, причем может уклоняться от действительности, дополнять или отбрасывать известные детали; б) что она синтезирует типы и их реальную, характерную для них обстановку, что она дает все это прежде всего, как красочную комбинацию, характеризующую не только окраску поверхности и предметов, но игру света и воздуха вокруг них. Дано ли все это в картинах, упомянутых трех художников? Я утверждаю, что дано. Как бы ни был я скромнен, не могу же я в самом деле поставить себя в ряды наивных зрителей, которые ничего на свете не видели. Я посещал почти все музеи Европы. Я жил чуть не большую часть моей сознательной жизни в крупнейших центрах европейского искусства; я особенно много интересовался и теорией, и практикой изобразительных искусств. Я не отрицаю, конечно, наличия людей бесконечно более компетентных, чем я, но все же я могу назвать себя культурным зрителем и я утверждаю, что стена, посвященная Узбекистану, производит огромное художественное впечатление. Охарактеризовать ее, как простую этнографию—никоим образом нельзя. Каждая голова, нарисованная там, проникнута почти загадочной восточной неподвижностью и в то же время напряженной энергией кричит против такого утверждения. Все эти блики и тени, все эти комбинации, стены, обстановка, утварь, среди которых так естественно вырастает важный кусок их—сам хозяин человек,—все это как нельзя больше далеко не какая-

нибудь холодная этнография. А если бы этнография в самом деле сумела подняться в своих атласах, в своих учебных пособиях до уровня произведений Котова или Рянгиной, если бы наша школа действительно пользовалась только учебными пособиями такой художественной высоты, то это попросту означало бы, что искусство, наконец, начинает занимать то место в школе, которое ему давно следовало там занять.

Критик, который подходит с точки зрения индивидуальной мерки виртуозного аромата произведения, может сказать: Узбекистан, отраженный на выставке АХРР'а ничего нового живописи не дает. Но ведь это и значит, что критик остается снобом, поклонником искусства для искусства. Весьма возможно, что если упомянутые три художника прежде всего захотели бы щеголять разными франтовскими приемами, то художественная этнография, или гораздо глубже художественная социология, этюды которой они нам представили, погибла бы из-за погони за чисто внешними эффектами. Надо напомнить товарищам, стоящим на точке зрения умеренного формализма, что вера их, будто техника искусства последнего десятилетия XIX и первых десятилетий XX века являлась прогрессивной, ровно ни на чем не основана. Еще Фромантен доказывал, что ни один художник его времени не только не мог бы создать картину вроде «Больной» Гооха, но не мог бы даже ее скопировать. Лет 15 тому назад французский художник Анкетен, сам по себе не бог весть какой талант, но много работавший над восстановлением техники мастеров расцвета итальянского возрождения, предлагал всем художникам Парижа попробовать выступить вместе с ним перед публикой и написать от руки правильный акт, т. е. голое человеческое тело. Он утверждал, и никто практически не посмел его опровергнуть, что этого не может сделать никто. Он утверждал также, что решительно никто из тогдашних французских художников, правых или левых, не стоит на высоте техники наложения красок и достижения одновременно жизненного и высшей степени эстетического эффекта, с любым не только крупнейшим, но и средним мастером XVI и даже XVII века.

Есть искусства, которые ретроградируют при известных условиях. Маркс в своем черновике к «Цур Критик» совершенно определенно устанавливает, что повышение и понижение развития

искусства отнюдь не совпадает с регрессом или прогрессом науки и техники. С тех пор, как художник перестал делать работу для знатока, а стал делать ее на рынок и при этом на платящий рынок, качество его продукции безнадежно понизилось. Конечно, заключительное десятилетие XIX века и начало XX века выдвинули несколько огромных талантов в области изобразительных искусств, но, как совершенно правильно отмечает искреннейший из современных европейских критиков Ром Ландау в своей нашедшей книге «Неподкупный Минос», «само время сделало все от себя зависящее, чтобы разложить этих гениев и не позволить им подняться на высоту Рафаэля или Рембрандта». Художники мирового «Леф'а» только утверждали, будто у них есть высокая техника. На самом деле в их среде нельзя было даже распознать, имеет ли человек действительную живописную технику, ибо под предлогом инфантилизма, упрощения, деформации и т. д. можно было скрыть самую наглую бездарность и самое полное неумение за апломбом. Мне не хочется никого персонально обижать, но на выставке АХРР есть реалистические пейзажи двух художников, которые играли очень большую роль среди наших Леф'ов, которые считались мастерами. С переходом к реализму они, разумеется, должны были дать лучшее, что могли, чтобы доказать важность своих технических достижений. Между тем они находятся, в самом буквальном смысле слова, в хвосте всех ахрровцев, даже наиболее слабых, даже тех, которых включили на выставку в качестве начинающих провинциалов. Я не говорю, что деформаторы, футуристы и экспрессионисты лишены были таланта. Среди них очень много талантливых людей. Я не говорю, чтобы у них не было своеобразной своей техники, но это совсем иная техника, совсем иной язык. Можно быть, например, очень хорошим свистуном и очень плохим оратором, и когда живопись переходит от свиста к человеческой речи, то странно требовать от ораторов, чтобы они непременно сопровождали свою речь каким-нибудь залихватским присвистом.

Учиться технике, учиться мастерству необходимо. На современном Западе есть отдельные мастера (часть их была представлена и на выставке революционного искусства Запада), у которых есть чему поучиться. Больше же всего приходится учиться у мастеров реалистических эпох, ибо для выражения того содер-

жания, которое нам присуще, нам нужен именно стилизованный, усиленный, необычайно впечатляющий, художественно-идейный, преобразующий, волнующий реализм.

В очень интересной статье тов. Тугендхольда в последней книжке «Новый Мир» (книга шестая) есть несколько моментов, на которых мне хотелось бы остановиться. Свою статью он возглавляет постановлением партии о свободном соревновании различных группировок и течений. В то же время на стр. 168 он пишет:

«Трудно было бы отыскать на выставке АХРР какую бы то ни было единую идеологическую или стилистическую платформу и ответить на вопрос, где же собственно локализуется сущность АХРР, как художественной группы. В фотографическом ли бытовизме а-ля Маковский, в неоголландском ли натурализме Рянгиной, слащавом ли экзотизме Пшеничкикова, в этнографизме ли Котова II, или в стилизаторстве под жкону, фреску, миниатюру, лубок, которым отмечены некоторые произведения Модорова, Малыгина, Куликова, Богородского. Вот этого общего стержня, этого единого взгляда на искомую форму и искомый стиль в АХРР'е и нет».

Я позволю себе спросить Тугендхольда: и зачем ему быть? Разве АХРР признала себя группой, объединяющейся вокруг какой-нибудь формы, вокруг какого-нибудь стиля? Разве она представляет собою «направление» и «течение» в смысле искания такого политического стержня? Разве Тугендхольду неизвестно, что АХРР в своей декларации пишет:

«Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись»...

«Содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собою строго определенные задачи».

Правда, АХРР, говорит при этом, что ей хотелось бы достигнуть стиля героического реализма, но ведь каждый понимает, что стиль героического реализма также имеет самые разнообразные подходы и не отрицает никакого другого стилистического приема.

Я несколько не удивился, когда руководители АХРР сказали мне, что они были бы рады присоединению к АХРР ОСТ, который обыкновенно АХРР противопоставляется. АХРР объединяется задачей отображения современной действительности в адекватной форме. Она ищет решения этой задачи и при этом признает

равноправность всех течений и всех направлений. Здесь нападения Тугендхольда нелогичны. Заявления, что вследствие этого получается хаос, — абсолютно неверны. Я первый высказался самым решительным образом против замыкания в маленькие группы по принципу стилистического единства: это — безобразная кустарщина. Сам Тугендхольд говорит о салоне. А что же, салон не будет хаосом? Если считать, что наша выставка, в которой отдельные художники выражают свой подход, свою манеру, — непременно хаос, то противопоставлением хаосу будет какая-нибудь разодетая в униформу художественная казарма?

Я могу согласиться и с тем утверждением Тугендхольда, что «учреждение особого раздела формальных исканий педагогической совершенно неправильно, ибо оно внушает ложную мысль о том, что допустимо какое-то искусство с формальными исканиями и без оных». Во-первых, ту часть выставки, которая не имеет отношения к основной задаче изображения быта народов СССР, можно было заклеить, как угодно, просто сказать об этом отделе, как об особом отделе, не включающемся в основную бытовую выставку, но надо прежде всего установить, что из нашего стремления поставить современному искусству революционно-ориентирующие цели вовсе не следует, чтобы мы хотели непременно загнать все искусство искусственно в этот канал. Недавно в интересной книжке «Быт и молодежь» комсомольцы протестовали против того, что их душат «политом» во время их отдыха, во время их забав, в клубах и т. д. Протестовали они справедливо. Полит должен быть основной осью нашей жизни, но из этого не следует, чтобы мы не могли любоваться многими сторонами нашей жизни, которые никакого прямого отношения к политу не имеют. Нет ничего удивительного, если АХРР — большое художественное общество — с одной стороны, выполнило задание художественно иллюстрировать отдаленные края Союза и, вместе с тем, включило работы целого ряда мастеров, которые это задание не преследовали, а просто создали те произведения, какие им понравились. Ряд зрелых и превосходных мастеров примкнули к АХРР. Этим мастерам труднее, чем коренным ахр-ровцам, коммунистам, общественникам, молодежи, дается подойти к специальным советским революционным задачам. Но, конечно, к АХРР примкнули такие мастера из стариков, которые наиболее

созвучным нашей эпохе — Архипов, Малютин — и более молодые — Кустодиев, Юон, Машков, — все большие и заслуженные славы нашей живописи.

В чем особенная ценность прихода этих несомненно крупных мастеров реализма в ряды АХРР? Конечно, в том, что они могут дать пример высоко художественной техники. Отсюда АХРР именно педагогически, т.-е. в целях педагогического разъяснения широкой публике, какую роль играют в ней те или другие группировки или произведения, — подчеркивает, что ценность этих произведений в их мастерстве. Тугендхольд, конечно, совершенно прав: нет искусства без формальных исканий и не должно было бы быть формальных исканий без художественного содержания, за исключением лабораторных работ. Но мы очень хорошо знаем, что известная часть художников категорически требовала бессодержательного искусства, т.-е. искусства беспредметного, что к этой беспредметности приближалось и приближается целое крыло художников; с другой стороны, степень формальных исканий может быть совершенно различной. Я могу пользоваться уже достигнутыми мною приемами, чтобы повторить их по отношению к двум, трем, четырем картинам, при этом я имею в виду испытанную технику распространить на новое содержание. Прав я или неправ? Неужели я каждый раз должен придумывать новую манеру?

Усовершенствование уже приобретенной манеры будет у меня на втором плане, а на первом плане — именно художественный показ. С другой стороны, я могу стать перед проблемой усовершенствовать тот или другой технический прием. Я могу написать натюр-морт совсем не потому, что желаю показать мою чернильницу и промокательную бумагу, а потому, что хочу испытать здесь какой-нибудь новый, нужный для меня прием и показать публике, если я выставляю мою натюр-морт, как я это делаю. Разве не совершенно ясно, что ничего не говорящей фразой будет при этом заявление, что всякое произведение искусства одновременно имеет и содержание, и форму. Поэтому и этот упрек отпадает совершенно.

АХРР может давать: а) ориентирующие пейзажи, бытовые картины, этюды, рисунки и т. д., б) она может давать картины всех возможных направлений и стилей, в) она может включать

в свои выставки значительный процент абсолютно вольных композиций, продиктованных, так сказать, капризом художника, г) она может давать произведения, преследующие цели чисто технического усовершенствования. Все это совершенно законно и входит в ее задачи.

Странным представляется мне и другой упрек, сформулированный Тугендхольдом:

«Ничем не оправдано отсутствие на этой Всесоюзной Выставке таких подлинно национальных и подлинно экзотических художников, как Сарьян для Кавказа, П. Кузнецов для Туркестана, Богаевский для Крыма, Бойчук для Советской Украины. Разве не бесхозяйственно, например, то, что в одно и то же время АХРР устраивает грандиозную выставку с отделом Северной Области, а на стороне открывается Главная выставка Мурманских работ молодого художника Редько, гораздо более интересных нежели то, что характеризует Мурман на выставке АХРР».

Неужели пов. Тугендхольд не знает, что перечисленные им художники (кроме Редько) добровольно соединились в другую группу «4 искусства» и устраивают свою выставку? Имеется ли у тов. Тугендхольда сведения, что Сарьян или Кузнецов были отвергнуты АХРР после предложения участвовать в ее выставке? С одной стороны — упрек в том, будто АХРР слишком широка и не ищет единства стиля, а с другой стороны — упрек в том, что она какими-то насильственными путями не поглотила группировки, которая принадлежать к ней не хочет. И зачем же тов. Тугендхольд называет выставку молодого художника Редько, действительно очень интересную, выставкой мурманских картин? Ведь мурманские картины составляют на этой выставке одну шестую часть этой выставки! Ведь Редько на этой выставке хотел показать, какими путями он шел. Это — индивидуальная отчетная выставка. Надо было либо заставить АХРР уделить целую залу этому молодому художнику, или заставить этого художника искалечить свою выставку. Искусственность таких возражений со стороны человека объективного, вдумчивого и чрезвычайно квалифицированного, каким является тов. Тугендхольд, заставляет руками развести.

Я совершенно не хочу в этой статье касаться отдельных картин, отдельных художников и отдельных достижений. Выставка АХРР произвела на меня огромное впечатление. Твердо и опре-

деленно заявляю: не только своим социальным содержанием, о котором так прекрасно написал тов. Сосновский, не только достоинствами того, что так или иначе отражено на ней, — просто эта выставка порадовала меня огромным количеством бодрых, ярких, густыми соками жизни наполненных произведений. Мне стоит только закрыть глаза, думая об этой выставке, чтобы передо мною поплыли волнующие и радующие образы. Я никогда не соглашусь с некоторыми критиками считать выставленные Богородским картины за дилетанство, я никогда не соглашусь с теми, которые будут отрицать теплоту и жизнерадостность всей серии картин Герасимова. Среди новых вещей Кустодиева имеются произведения, по мастерству своему совершенно первоклассные и вообще тон произведениями этого художника, к сожалению, не пользующегося цветущим здоровьем, есть как бы целый взрыв любования полносочной жизнью. При всей моей симпатии к Редько, о котором пойдет особо речь, мне кажется глубоко несправедливым недооценивать суровые эпические полотна М. М. Берингова. Можно ли не остановиться с радостным изумлением перед фейерверком Архипова? А если говорить об оригинальности, разве не оригинальны Каликин и Малыгин? Я прерываю перечисление потому, что мне пришлось бы перечислить очень и очень много и я все-таки рисковал бы не упомянуть что-нибудь исключительно интересное. Не могу не вспомнить все же «Крестьянку» и «Приискового штейгера» Кузнецова. Здесь уверенность в живописи и замечательная «натура» сливаются в великолепный аккорд. Отмечу еще замечательные по тонкости живописи, прямо-таки драгоценные по краскам, пейзажи Чорос-Гуркина, ойратского художника с Алтая. Как забралась на Алтай такая утонченная техника, — я уже не знаю.

Более важна, чем перечисление отдельных картин и художников, для нашего момента постановка тех общих вопросов, которые вихрем заколыхались вокруг АХРР'а, поэтому я и позволил себе настоящую свою статью.

*А. Луначарский.*