

# ХУДОЖНИК К. К. ЗЕФИРОВ

Советская живопись заняла совершенно исключительное место в мировом искусстве. Однако признанный ее успех объясняется главным образом богатейшей тематикой, которую предоставляет художнику советская действительность. Великие идеи преобразования человечества, воплощаемые в практике СССР, естественно, делают значительными полотна, отражающие эту практику, даже в том случае, если художник не вполне обладает мастерством живописного письма.

Это отчасти объясняет недостаточное внимание к форме у иных художников. Совсем недавно высказывалось положение: важно, **что** написано, и менее важно, **как** написано.

В нашей живописи пока немного исканий в области формы. В настоящее время трудно даже найти картины, в которых значимость содержания соответственно передавалась бы средствами живописи в подлинном значении этого слова.

Мы имеем по справедливости высоко оцененные произведения, в которых художник выглядит больше графиком чем живописцем. Можно указать добротные полотна на советские темы, написанные, например, в духе импрессионистов. Однако очень трудно назвать картину, в которой было бы сказано новое слово в смысле живописных приемов, отвечающих высокой тематике наших дней.

Это обстоятельство заставляет особенно ценить всякое искание, каждое новое слово в части живописной техники.

Среди советских художников, работающих над формой, выделяется своим упорством и на-

стойчивостью К. К. Зефирова. На одну и ту же тему он пишет ряд полотен, добиваясь удовлетворяющего его решения. Это художник тончайших нюансов цвета.

Особенность и новое слово этого художника заключаются в том, что на своих полотнах он окружает предметы воздушной средой и эту среду пронизывает излучениями локальных цветов изображенных предметов. У Зефирова вещи освещают атмосферу, в которой они живут. Получается весьма сложная гармония. Она соответствует действительности.

В самом деле, дневной свет, отраженный от красных предметов, состоит из красных лучей; отраженный от желтого предмета, состоит из желтых лучей, и т. д. Атмосфера в помещении оказывается пронизанной этими цветными отраженными лучами. Зефирова как живописец, с очень большой наблюдательностью, подмечает эту игру тончайших нюансов светового цвета в помещении и удачно передает средствами живописи.

Еще в раннем интерьере «Комната на даче», художник ищет целостную цветовую гармонию. Он изображает все вещи в комнате как бы окрашенными воздушной средой, в которой они находятся, в серебристый цвет.

В одном из позднейших интерьеров, репродукция с которого приводится, Зефирова еще более усложнил свою задачу. Перед нами внутренность комнаты, освещенной голубоватым светом, льющимся через окна, не изображенные на картине. Этот свет создает голубовато-серебристую симфонию цвета на стенах, лампе, пианино, полу. Благодаря удачной гра-

дации цвета плоскость картины оживает, зритель почти осязает пространство. На переднем плане — стол, накрытый бархатной скатертью с желтыми, оранжевыми и красными цветами по черному полю. Эта скатерть, а также букет цветов на столе и ковер на стене излучают отраженные лучи жаркой цветовой гаммы. Предметы как бы окутаны воздухом, окрашенным едва заметными излучениями, — в одних местах интерьера холодными, в других теплыми, в зависимости от окраски предметов. Комната заполнена перекличками цветного света. Голубые отблески на пианино перекликаются с голубоватым блеском подноса на столе, и черные пятна на бархате скатерти несут тот же голубоватый оттенок. В результате в интерьере создается пространство, в котором



предметы как бы вибрируют. Художник назвал этот интерьер «Музыкой Мендельсона».

Целостность интерьера, его гармоничность достигнуты благодаря большому чувству меры и суровой сдержанности, которыми обладает Зефиров. Он остается реалистом и не грешит против природы усилением цветовых нюансов. Техника его письма небольшими мазками, чрезвычайно богатыми цветовыми оттенками отвечает задаче, поставленной художником.

Воздушная среда у него не сдает предметов. Они не теряют своей материальности и остаются весомыми, плотными. Они не теряют своей локальной окраски. Зефиров любит вещь и умеет в цвете передать ее материал. Но он распоряжается вещью, а не подчиняется ей. Та же бархатная скатерть звучит мажором в одном из натюрмортов с букетом, черные пятна ее даны во всей глубине черного цвета, незаметные для глаза переливы ее цветных отражений на сером фоне и обволакивание ими букета придают натюрморту большую звучность. Здесь все в повышенной гамме, но цельность не нарушена.

Подлинным произведением живописи является и интерьер Зефирова с прядущей старухой. Комната, в которой сидит пряха, наполнена голубоватым светом, характерным для предсумеречного часа, если в помещении не прямой свет ют солнца. В холодном, голубоватом воздухе, окутывающем старуху, особенно звучит ее голубой фартук, переданный с бесконечным количеством переливов голубого и синего. За дверью — другая комната; там иной мир света: лучи предзакатного солнца озолотили стены и пол. И все же эти два мира света на интерьере объединены единой воздушной средой.

Хорошо нарисована старуха и прекрасно увязаны ее руки с веретеном.

Эти углубленные искания Зефирова в области цвета и света заметно и выгодно выделяют Зефирова среди наших художников.

Зефирову не чужд и пейзаж. Из вещей этого порядка — многократно воспроизведенный вид на Москву из квартиры художника с «Домом пионера» на переднем плане. Самоцветы зданий окутаны воздушной средой. Дали неясны, какими их видит близорукий человек. Даже дом пионеров не подан с графической четкостью — его контуры расплываются.

В отличие от ряда художников, увлекавшихся новейшими западными веяниями, т. Зефиров, получивший художественное образование в Мюнхене, долго изучал старую голландскую и испанскую живопись. Это обстоятельство определило своеобразный путь т. Зефирова. Стремясь передавать на своих полотнах предметы и людей, обволакиваемых воздухом, этот художник не стал импрессионистом (хотя использовал часть их принципов), он свободен от крайностей этого течения. Он заимствовал от голландских и испанских художников реализм передачи и углубленное отношение к натуре. Изучая игру света в его цветовых нюансах, Зефиров одновременно ищет форму и характер в изображении как вещей, так людей и животных.

Зефиров сравнительно поздно посвятил себя живописи. В юности он избрал профессию ветеринара и прошел четыре курса харьковского ветеринарного института, не успев сдать лишь



К. К. Зефиров

«Пряха»

дипломной работы. Будучи еще студентом, он работал в качестве помощника ветеринарного врача. В 1905 г. Зефиров принимал участие на баррикадах, после чего эмигрировал за границу, где целиком отдался живописи. В качестве студента-ветеринара т. Зефиров получил углубленное знакомство с миром животных. Это сказалось в серии его работ, изображающих собак. Здесь художник не только удачно схватил отличительные признаки пород собак — ищейек, но дал индивидуальные их портреты. На полотнах Зефирова можно увидеть дрессировку и службу собак-ищейек на границах нашей страны. На этих картинах передано любовное отношение наших дрессировщиков к воспитываемым животным.

Этот сравнительно мало освещенный в искусстве уголок нашел в Зефирове чуткого выразителя, вооруженного своим профессиональным опытом и наблюдениями художника и ветврача.

Также через личный опыт, через деловое участие практика социалистического строительства Зефиров подошел и к колхозной тематике. В 1932 г. т. Зефиров организовал Карандеевский колхоз в 72 двора в ЦЧО (в бывшей Тамбовской губ.). Естественно, что художник любовно изобразил на ряде полотен людей организованного им колхоза. Здесь председатель колхоза, колхозный пастух, инспектор по качеству, писемносец и целый ряд представителей колхозной молодежи. Тесной внутренней связью, взаимным пониманием, любовным отношением к вновь организованному колхозу как его членов, так и художника можно объяснить своеобразие полотен Зефирова, их особую углубленность. Серьезность, с которой изображал художник природу, полное отсутствие желания что-либо прикрасить, стремление толь-



К. К. Зефирова

«Колхозный пастух»

ко к реалистической правде, четкая проработка формы лица сближают эти работы с портретными произведениями старой голландской школы и отчасти испанской. Но это касается только серьезного отношения художника к натуре и живописной технике. На портретах Зефирова — подлинные советские колхозники, как они есть. Правду советской действительности художник не считает нуждающейся в эффектах бенгальских огней. Эти портреты написаны в сером, чуть-чуть серебристом колорите. Лица колхозников выступают из серого фона. Внимание зрителя сосредоточивается на психологии изображенного на портрете лица.

Очень характерен портрет колхозного пастуха. Это — пожилой человек с серьезным мужицким лицом. Он смотрит с полотна уверенно, с тем чувством достоинства, которое вытекает из сознания своей ответственности за порученное дело. Этот человек надежен, он сохранит в целости колхозное стадо. Он знает, как ухаживать за стадом. Сознание обремененности общественным доверием — вот что читается прежде всего на лице колхозного пастуха. Этим полотном Зефирова, скромное по колориту, превращается в документ о новом человеке советской деревни. В данном случае это уже немолодой человек переделанный новым коммунистическим строем.

Серый колорит этого портрета, в сущности, чрезвычайно богат. Здесь вы увидите множество оттенков серого, носящих легкий, голубоватый, местами желтоватый или розоватый налет. Ткань живописи, создающая эффект освещения пастуха серебристо-голубоватым светом, чрезвычайно уравновешена: здесь нет

ни одного кричащего мазка, выпадающего из ткани живописи.

Зефирова много уделяет внимания вещам. Сочно, с четкой формой складок написан серый брезентовый аяз пастуха, посох, бич и т. д. Совершенно законно внимание художника к этим деталям, характеризующим профессию пастуха.

Новым человеком колхоза является и «комсомолка-письмоноска» на другом портрете. Это девушка с простым крестьянским лицом. Красный платок и белый воротничок даны без нарочитой красоты. Они не кричат в общем серебристо-сером цветовом акорде полотна, органически сливаясь с серым фоном. Детали неслучайны и не просто живописны, они говорят: платок о принадлежности к комсомолу, воротничок об опрятности, культурности.

С простыми, грубоватыми чертами лица весьма живописно и характерно изображен и школьник-колхозник, хорошо выписанная кепка которого и отложной воротничок рубашки придают его облику новый оттенок, несвойственный старой деревне.

Все персонажи колхозных портретов Зефирова изображены не в момент действия. Они отдыхают или стоят перед вами в момент беседы с вами, причем или смотрят на вас или как бы в размышлении отвели глаза в сторону от вашего лица.

Самой характерной чертой зефировских портретов колхозников является то, что эти люди относятся к труду с полным сознанием своей ответственности. Этим же чувством дышит лицо девушки-письмоносца. Даже школьник, который мог бы быть беззаботно веселым, смеющимся, что так естественно в его возрасте, у Зефирова серьезен и проникнут тем же чувством достоинства, что и пастух.

За этими людьми колхоза на полотнах Зефирова чувствуется огромная организующая сила, которая переделывает и воспитывает людей, моральная сила партии ВКП(б) и пролетариата СССР.

Подойти к передаче в живописи нового человека — чрезвычайно трудная задача, и Зефирова нашел свой ключ к ее решению. Весьма интересно сопоставить эти портреты новых людей колхоза со старухой-пряхой в интерьере того же Зефирова, повторенном в трех вариантах.

Та вся ушла в свою будничную работу, работу только для себя. Для нее ничего не существует кроме ее самой, кудели и веретена. Это — представительница старого мира, старого мирозерцания, хотя по возрасту она не так уж далека от пастуха.

Слабее по колориту является незаконченный портрет Вейсмана. Но и в нем удачно решена психологическая задача: дать почувствовать зрителю инициативность и энергию организатора.

Чувством ответственности проникнуты и школьники на картине Зефирова, занятые изучением географии. Достаточно посмотреть, с каким увлечением и серьезностью они отыскивают что-то на глобусе, и станет совершенно ясным, что этими детьми руководит какая-то высшая идея, а не простое желание получить отметку отлично. Пионерские галстуки, упорство, написанное на лицах, заставляют вас думать, что эти дети отчетливо сознают, что,

овладевая наукой, они не просто учатся, а выковыывают из себя работников, строителей нового мира.

В этой картине также интересна живопись. Пионер в розовато-фиолетовой майке положительно окутан воздухом, чуть-чуть окрашенным излучением ее цвета. Теплые отблески от висящей на стене географической карты озаляют девочку и воздух вокруг нее.

У Зефирова нет двух углов комнаты, окрашенных одинаково. Это соответствует натуре, но далеко не всегда подмечается художниками.

Конечно, полотна т. Зефирова не лишены

некоторых недостатков. У него не всегда тверд и правилен рисунок. В упомянутой сцене из быта школьников, например, слишком длинна рука от локтя до кисти, слишком резки блики на лице пионерки. Тем не менее основное в работах Зефирова чрезвычайно ценно и важно.

Тов. Зефиров состоял деканом рабфака искусств и в настоящее время в Московском институте является преподавателем выпускного курса, окруженным особенной любовью и доверием учеников. Это — преподаватель по призванию во всем значении этого слова.

А. Зайков

## К ПРОБЛЕМЕ РЕАЛИЗМА

(«Искусство» №№ 3 и 4 1935 г.).

Приступая к рецензированию третьего и четвертого номеров журнала «Искусство» за текущий год, пишу эти строки находясь в затруднительном положении. За последнее время журнал «Искусство» подвергся резким нападкам со стороны наших толстых журналов — «Нового мира» главным образом (№ 3, статья «Журнал «Искусство» и задачи художественной критики» А. Лебедева, Е. Меликадзе, А. Михайлова и П. Сыроева) и «Литературного критика» (№ 8, статья В. Кеменова «О журнале «Искусство»), нападкам в значительной своей части весьма несправедливым, основанным на предвзятом использовании произвольно урезанных цитат и выскливания неудачных выражений. Такая атмосфера крайне мешает объективной рецензии: ведь согласиться с некоторыми правильными замечаниями, высказанными в вышеупомянутых статьях (а такие, по нашему мнению, все-таки имеются, хотя в основном мы стоим на диаметрально-противоположной точке зрения), а также подвергнуть рецензируемые книги той строгой критике, какую журнал «Искусство» заслуживает вследствие своей значимости, — значит, как будто, лить воду на мельницу упомянутого «разноса» граничащего с травлей.

Цитируя слова т. Сталина: «Необходимо, чтобы теоретическая работа не только поспевала за практической, но и опережала ее, вооружая наших практиков в их борьбе за победу социализма» — авторы коллективной статьи в «Новом мире» заявляют, что «это указание далеко не реализовано нашей художественной критикой».

Мы признаем это заявление совершенно правильным, но только с точки зрения, противоположной данной статье. Мы видим отставание художественной критики от жизни не в «по меньшей мере примиренческом отношении к «лево-формалистическим тенденциям», а как раз наоборот — в более чем слабом проведении в жизнь формально провозглашенного лозунга борьбы против натурализма<sup>1</sup>, а на

практике иногда и в поощрении последнего (в оценках отдельных произведений) и связанного с ним внешнего отношения к тематике. Нам представляется желательным внесение большей четкости и определенности в понятия реализма, формализма и натурализма. Новаторские поиски и экспериментаторство иногда отождествляют с формалистическим уклоном. А это не одно и то же.

Обратившись к рецензируемым номерам «Искусства», в № 3, во вступительной статье, возглавляющей ряд статей, посвященных первой выставке ленинградских художников и написанных бригадой сотрудников сектора из Научноисследовательского института искусствознания под руководством А. С. Гущина, мы находим вполне



К. К. Зефиров

«Колхозный письмоносец»

<sup>1</sup> Слабость борьбы журнала «Искусство» против натурализма отмечается, между прочим, и в статье Кеменова в «Лит. критике», где меньше всего можно усмотреть какое-либо пристрастие к левым течениям и «формализму».

помещенную в статье цветную репродукцию (кстати сказать, колорит оригинала гораздо спокойнее репродукции). Часы (по направлению маятника видно, что они идут) показывают 9 ч. 35 м. (где же здесь «глубокая ночь?»); мать не одевает, а раздевает девочку; продолжая ее раздевать, она поворачивает голову к мужу, вглядывающемуся в окно... По позам и выражению лиц с таким же успехом можно предположить, что «тревога» вызвана чем-то весьма обыденным и незначительным.

Мы, конечно, далеки от вульгарного требования испуганных жестов, мимики, выражающей встревоженность, и других дешовых приемов, несвойственных спокойной величавой эпичности, характерной для Петрова-Водкина, но в специфике картины, т. е. в колорите и ритме линий, вся значительность момента должна непременно ощущаться, иначе остается лишь хороший *interieur*, показывающий быт и комнату рабочего.

В этом отношении скорее подошла бы другая картина Петрова-Водкина — «Весна», на которой авторы статьи не желают почему-то остановиться, где на холмистой лужайке, возвышающейся над городом, сидят юноша и молодая девушка — оба рабочие. Товарищеская простота и целомудренная чистота отношений передана в пластических спокойных позах и ясности колорита, а острота вспыхивающего в их отношениях весеннего чувства — в остром аккомпанементе колорита и линий кубистическим приемом переданных камней. Не этот ли «кубизм» отпугнул авторов статьи от включения прекрасного величавого полотна в число рекомендуемых картин с проблемной советской тематикой?

Что же касается темы, то полагаем, что поэзия новых взаимоотношений между мужчиной и женщиной, складывающихся на почве равноправия полов и товарищеской атмосферы в быту новой рабочей молодежи, — сюжет достойный включения в категорию проблемной тематики. В статье есть немало правильных оценок, верных замечаний, например по поводу картины В. А. Кузнецова «За власть советов»; здесь у авторов нет того внешнеформального подхода к тематике, как в оценке вещей Савинова и Рылова; они верно отмечают композиционную и колористическую неудовлетворительность этой картины, нагромождение внешних эффектов, олеографичность и справедливо выделяют в положительном смысле его же «Материнство». Правильно замечание о неприятной, утрированной (мы бы сказали — натуралистической — натуралистическое произведение тоже может быть утрированным!) экспрессии лиц футболистов и кинематографичности в передаче прыжка в картине Дормидонтова «Футбольный матч Ленинград — Турция»; об отсутствии подлинного реализма цвета, типажа, о слабости композиции в «Работницах на подшефном корабле Балтфлота» В. Г. Тихова; о серости «Наступления Юденича» В. А. Серова — картины, правда, заслуживающей более резкой оценки, чем снисходительные слова о «малой и поверхностной работе художника над глубоким осмысливанием темы и типажа, над натурой» и о «недостаточной работе над цветом и композицией». Верно отмечено влияние Марке на многих ленинградских художников, в том числе на Лалшина и т. д.



К стр. 8

К. К. Зефирова

«Школьник»

Справедливо выделен ряд художников, заслуживающих внимания.

Но характерно вот что. Подчиняясь непосредственному художественному чувству, авторы в подавляющем большинстве случаев выделяют в положительном смысле художников, пришедших от левых течений, но тут же спохватываются и начинают одергивать их по старой памяти за формализм.

Так, Лебедеву предъявляется упрек в «нарочитой вычурности искусно подобранной модели», Тырсе ставится на вид «эскизность», Самохвалову — «нарочитая плоскостность», «формалистическая надуманность «фрескового подхода». И, конечно, делается оговорка, что «поиски художника в выборе любых средств вполне, конечно, закономерны...», но «в данном случае (речь идет о портрете т. Кирова) налицо разрыв, поиски... в своей абстрактности разрывают индивидуальность, а с ней и реальность образа Кирова» и т. д.

Мы не видали этой картины, не выставленной в Москве и потому не можем судить о справедливости этого утверждения, но, по видимому, «фресковость» вообще с точки зрения авторов является каким-то формалистическим прегрешением. Правда, фресковость всюду употребляется с неизменным эпитетом «некритической» (без указаний, в чем именно эта некритичность проявляется).

Так, у Пахомова оказываются (в серии голов нацменок и пейзажах) «элементы формалистической надуманности... некритическое увлечение фресочной архаикой, а отсюда нереальность и намеренное уплощение пространства...» и т. д.

Картины Пахомова мы видели в Москве и полагаем, что именно этот «фресочный» прием, употребленный очень тактично, сообщает

щения к классике; но, чтобы не впасть в академизм и псевдоклассицизм, автор справедливо рекомендует «заимствовать не внешнее». В классицизме, по мнению автора, следует отобразить те черты, которые должны соответствовать «отношениям практической повседневной жизни», которые, по словам Маркса, будут при социализме выражаться «в прозрачных и разумных связях их между собой и с природой». Эти черты, которые, по несколько прямолинейно — упрощенному рецепту автора, — следует перенести в наше искусство, — прозрачность образов, ясность, пластичность мышления и гуманизм.

И оказывается, что мы уже овладеваем и этой высшей ступенью: «Ряд работ, показанных на весенней выставке, уже вплотную подводит художников к решению вопросов пластической формы в пространстве, к использованию света для построения планов, к созданию живого пространства, живой пространственной среды...» (ведь этого только нехватает, по мнению автора, для полного разрешения проблемы «живописности»). «Картины, в которых художники подошли вплотную к этим вопросам, являются вместе с тем самыми «человечными» на выставке». Такой работой, по мнению критика, «в первую очередь является «На обед к матерям» художника Галоненко».

Итак, мы уже приближаемся к Микель-Анджело, или, во всяком случае, к «немногим мастерам тех эпох, когда живопись достигала своего расцвета и апогея».

Но при таких успехах и уровне наших молодых кадров, как же понять одновременное утверждение автора «о некотором общем отставании нашего участка на фронте искусства»?

За что же журить их и менторским тоном читать им нотации, выражать сомнение: «понимают, ощущают ли они ту ответственность, которая возлагается на них званием «инженера душ», — раз они и овладели советской тематикой, которая стала для них повседневной темой, связанной при этом (а не противопоставленной) с учебой и работой над собой и для себя», и «всеми элементами, создающими цветную характеристику, выразительность явлений» и, наконец, уже овладевают кульминационным пунктом — «передачей явления во всех его пространственно-объемных соотношениях»?

Оказывается, иные из этих кадров еще не умеют «творчески мыслить», у других — недостаток учебы, недостаточное мастерство и т. д.

Кто же эти, уподобляющиеся в своем творчестве небезызвестной чеховской невесте Дашень-



К стр. 8

К. К. Зефирова

«Урок географии»

ке, «на лице которой написаны все добродетели, кроме одной — способности мыслить?»

Оказывается в первую очередь Пименов.

Отдавая дань его виртуозности, приветствуя в нем тонкого живописца и прекрасного рисовальщика, и освобождение его от «несколько вульгарного экспрессионизма и остовского схематизма», т. Герценберг находит, что вещи и предметы «загромождают поле зрения без всякого смысла, не помогая художнику оперировать с сюжетом («Актриса», отчасти «Работницы Уралмаша») и что изысканное любование вещами снижает идейность образов; так, не раскрыта сущность советской актрисы, ее психологический образ».

Нам кажется, что вещи не зря нагромождены у Пименова, а подчинены ритмической композиции, которая не только не мешает раскрытию темы, но, наоборот, способствует ее выявлению.

Так, в «Работницах Уралмаша» ритмика вещей подчеркивает размашистость и энергию движений работниц. В «Актрисе» же она придает какую-то особую остроту, приподнятость, свойственную театру; острота ритмики их линий, по контрасту подчеркивая плавность движений рук, вместе с тем аккомпанирует линиям лица и творческому переживанию роли, сопровождающему гримировку.

Таким образом доказательство «неспособности Пименова творчески мыслить» вряд ли можно считать убедительным.

Но допустим, что тут вопрос спорный — один может это видеть, другой — нет, но вот что уже совсем потрясает! Оказывается, что все эти живописные достижения остаются втуне, когда дело идет «об образе живого человека в живописи», «положительного героя», несмотря на большое количество более или менее жи-

а этого-то и требует осуществление в художественной практике проблемы социалистического реализма.

Отличительные свойства социалистического реализма заключаются в его широте и полетности. В то время как реализм в прежнем понимании этого термина у буржуазных идеологов носит ползучий, бескрылый характер и противопоставляется романтизму, призрачному, уводящему от мрачной действительности в мир грёз, социалистический реализм включает в себя и романтизм, и патетику, и фантастику, так как и романтизм, и фантастика, и патетика — в нашей действительности.

Наша действительность — это Прокофьев, завоевывающий стратосферу, челюскинцы, стахановцы; и сам Сталин рукоплещет деревенской девушке, установившей новый рекорд производительности труда в своем колхозе, потому что и она творит историю.

Поэтому «фресковая величавость» и другие приемы, придающие эпическую значительность в передаче нового быта и нового человека, к которым прибегают некоторые наши художники, не только не являются формалистичными, но, наоборот, вполне реалистичны; необходимо лишь, чтоб каждый прием был внутренне оправдан.

Прав журнал «Искусство» (статья Бескина в № 4 «С личным»), утверждая, что Сезанн и сезаннизм в своем общем комплексе вредоносны, но что есть у него, чему нужно поучиться. Конечно, есть, чему поучиться, как у новаторов, так и у старых классиков, — отдельные приемы, уместно использованные, хороши, общие комплексы вредны, формалистичны.

Поэтому журнал «Искусство» делает очень большую и важную работу, знакомя своих читателей с разнообразнейшими системами реализма.

Весь № 3 журнала объединен основной идеей, проходящей лейтмотивом через все статьи, — проблемой реализма. Статьи очень серьезные и содержательны. Так, поучительно нам знать, что Дидро (статья Гущина «Дидро в борьбе за реалистическое искусство»), придавший первенствующее значение идеологической (морально-дидактической) стороне искусства и связывавший ее с реалистическим методом, резко отделял реализм от натурализма («Нет ничего более редкого чем хороший портрет и ничего обычного пачкуна, дающего сходство»), требуя раскрытия явлений в его изменчивости, и особенное значение придавал качеству живописи: «При отсутствии высокого качества техники идеи Шардена были бы жалки. Запомните это хорошенько...».

Хорошо, если бы об этом твердо помнили и наши критики и художники.

Не имея возможности останавливаться на статьях о Крамском (Гутман «И. Н. Крамской — идеолог реалистического искусства») и Ольга Гуревич «Из неопубликованных писем И. Н. Крамского»), отметим своевременность их ввиду приближения памятной даты, их большой интерес в отношении изучения общественных настроений и колебаний интеллигенции в 60—80-х годах.

Использование художественного наследия передвижничества в наших целях должно быть более осторожным не только ввиду отсталости художественных средств, но зачастую и ввиду несоответствия между формой и вложенным в



К стр. 7

К. К. Зефирова

«Водолазы»

нее содержанием, а также и различного отношения к моментам идеологического порядка: например, различного отношения к труду.

Отметим небольшую, но дающую яркое и полное представление о замечательнейшем голландском пейзажисте статью о рисунках Рейсдаля в Эрмитаже К. Агафоновой, далее очень хорошую и обстоятельную монографию Б. Терновца о Сарре Лебедевой. Не согласимся с ним лишь в вопросе о «тревожных тенденциях», усматриваемых автором в камерности ее последних вещей, отличающих якобы ее от реалистических портретов, в которых она является одним из лучших мастеров. Мы считаем, что одно не только не мешает другому, а, наоборот, освежает приемы творчества, предохраняя от «академизма», который уже коснулся скульптурных произведений другого выдающегося нашего скульптора — Веры Мухиной; а монументальность и пластичность этих работ С. Лебедевой дает возможность, как признает и сам автор, выйти «на более широкое поприще монументальной скульптуры».

Очень ценна статья Бакушинского о Серове; жаль только, что некоторая абстрактность изложения вряд ли делает ее очень доходчивой до широкого читателя. Так, малопонятной является следующая фраза (после очень верной характеристики Серова как художника, лишённого монолитности, в котором были заложены глубокие противоречия): «Однако в нем всегда было крепко единство не только творческого темперамента, но и воли, в основе которой лежало внутреннее тяготение и изобразительные склонности, заложенные конститутивно. Все же они постоянно направлялись сознанием, глубоким мыслительным процессом».

Следовало бы также отметить и влияние (а,

# ОБЗОР ИСКУССТВ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ИЗО  
ТЕАТР  
МУЗЫКА

Декабрь № 12

ИЗДАНИЕ КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО НАУЧНОИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИН-ТА

1935

## ЦВЕТ В ПЛАКАТЕ

Цвет является одним из важнейших изобразительных элементов плаката. Можно смело утверждать — без цвета нет плаката. Поэтому понятно, что такому важному вопросу мы посвящаем особую статью.

В отличие от живописца, художник-плакатист располагает ограниченным количеством красок, с помощью которых он создает свое произведение. Это объясняется прежде всего техникой литографского воспроизведения плаката, по условиям которой наложение каждой новой краски требует работы литографа на отдельном камне и лишнего «прохода» плаката в машине. Следовательно, каждая новая краска удлиняет процесс изготовления плаката. А между тем плакат, отвечающий на конкретные запросы дня, надо сделать быстро, здесь дорог иногда каждый день. Вспомним годы гражданской войны, когда на телеграфную оперативную сводку с фронта художник в тот же день отвечал плакатом, призывающим к защите завоеваний Октябрьской революции, к помощи бойцам. Политический момент требует спешного отклика и естественно тем самым отмечается осложнение, ведущее к задержке выпуска плаката. Значит, такова уж природа плаката, начинающего свою жизнь в бумажных листах-оттисках, ограничивающая художника в количестве красок.

Плохо это или хорошо? Конечно, ограничение в палитре, с одной стороны, как бы суживает творческие возможности художника, но в то же время и заставляет его изучать краску, ее отношение к другим краскам. Художник выдавливает из краски все, что от нее можно взять; кладя ее на плакате рядом с другими красками, стремится найти такое соотношение красок, которое дает наибольшее цветовое звучание.

Однако так ли ограничена палитра художника-плакатиста, как это кажется на первый взгляд?

Палитра плакатиста может значительно обогатиться, если он использует наложение краски на краску. Однако при этом только тогда получается новая звучная краска, когда сплошная заливка кладется на сплошную заливку. Мы считаем, что вообще плакат и агитационный в особенности следует делать сплошными заливками красок; употребление при печати сетки дает разжиженную краску, уменьшая силу звучания цвета. Для создания хорошего плаката необходимо прежде всего, чтобы художник

знал тот материал, которым он работает. К сожалению, немногие художники-плакатисты знают и желают знать технику печати плакатов. Выполнив оригинал, автор успокаивается на мысли, что художественное произведение создано и его роль закончена; следующий же затем процесс, **репродуцирования** оригинала, его как художника уже не касается и за него ответственности он не несет. Конечно, часто не приходится обвинять в чем-либо автора плаката по той причине, что за создание плакатов берутся нередко живописцы не только незнакомые с полиграфией, но и нетвердые в знании того, чем должен быть плакат, каким требованиям он должен удовлетворять.

Но не одни лишь эти до известной степени случайные работники плаката, а и профессионалы-плакатисты упускают из виду основное свойство плаката — его массовость. Ведь, строго говоря, только то, что выходит из печатной машины, является самым произведением, а не оригинал, исполненный художником. Следовательно, работа над плакатом — это работа целого коллектива, в который входят и художник и работники литографии; и только тогда плакат будет получаться высокого качества, когда он станет **продукцией**, а не **репродукцией**. Отсюда ясно, что если художник-автор плаката и художник-литограф не совмещаются в одном лице, а этого почти никогда не бывает, то очень важно, чтобы художник — автор оригинала отчетливо представлял себе, каким получится его плакат по выходе из печатной машины и сообразно с этим работал над оригиналом.

В своей многолетней работе над плакатом и вообще как графику мне пришлось тесно соприкоснуться с литографией, с вопросами печатания моих работ. Знакомство с полиграфическим процессом, постоянное стремление изучить все детали последнего были щедро вознаграждены.

Однажды, проходя по литографии, я обратил внимание на валяющийся возле печатной машины клочок бумаги, частью запечатанный черной краской и частью глубокой темнозеленой. Я спросил у рабочего, как получен этот зеленый цвет. «Да это так, макулатура», — ответил печатник. Однако эта «макулатура» меня заинтересовала, и я установил, что темнозеленый цвет получен путем наложения желтой краски на черную.