

ДВЕ ВЫСТАВКИ СКУЛЬПТУРЫ

Наша скульптура перегоняет нашу живопись. Таково впечатление, получаемое от сопоставления двух недавно закрывшихся выставок скульптуры — «Скульптура в дереве» во «Всекохудожнике» и «Бригады скульпторов» в Гос. музее изобразительных искусств — с предшествовавшей им «Весенней выставкой московских живописцев».

Это не следует понимать в том смысле, что мастерство наших живописцев стоит на более низком уровне чем скульпторов. Среди современных нам живописцев имеются художники, достигшие значительной степени мастерства; с другой стороны, и у наших скульпторов мы пока еще не видим произведе-

ний, адекватных, скажем, творениям Майоля. Правда, средний уровень как выставки «Скульптура в дереве», так и «Бригады скульпторов» значительно выше среднего уровня «Весенней выставки московских живописцев», но опять-таки это не является особенно показательным, если принять во внимание многочисленность участников и случайный их отбор в весеннем смотре наших живописцев и небольшие, компактные, сплоченные товариществом и общностью идейных устремлений, отборные бригады скульпторов. Впрочем дело не в том, кто выше, кто ниже, а в органичности и перспективах.

В то время как от смотра нашей живописи у нас осталось впечатление если не тупика, то какой-то остановки в пути, какой-то успокоенности и при этом утраты прежней органической связи художника с современностью, — выставки скульпторов производят как раз обратное впечатление.

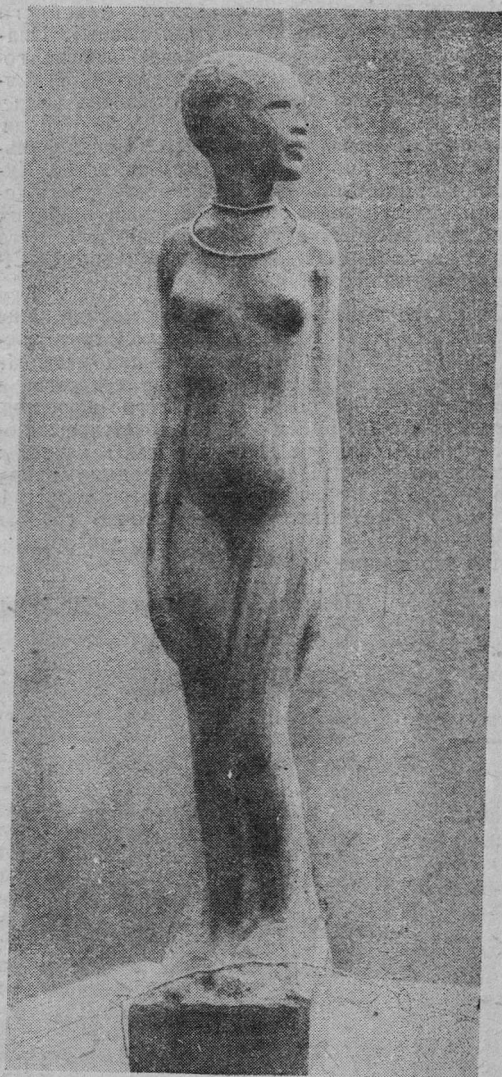
Это еще не значит, конечно, что наши скульпторы уже дают произведения, вполне и во всем нам созвучные, — мы главным образом имеем в виду открывающиеся пути к дальнейшему росту.

Конечно, явление это вполне закономерно. Скульптура для нашей эпохи органически актуальна. Величавое спокойствие и равновесие, динамичность, слитность материи и формы, предельная конкретизация образа, овеществление гармонии как бы вплоть до ее непосредственной осязаемости и ликующее прославление человека — все эти существенные моменты искусства ваияния делают его органически близким нашей великой эпохе.

И действительно, мобилизация нашей скульптуры начинается уже с первых лет возникновения РСФСР. Если до революции скульпторы приглашались едва ли не для декоративного оформления выставок живописцев (персональные же выставки Коненкова и Голубкиной, организованные в предреволюционные годы, носили характер исключительного явления), то после революции скульпторы образуют уже мощный союз, а юбилейная выставка за 15 лет показала бурный рост нашей скульптуры, несмотря на необычайную затруднительность и сложность в бытовых условиях переходного времени технического оборудования скульптурного мастерства.

Выставка Домогацкого и обе отчетных выставки дают более дифференцированный показ достижений нашей скульптуры, уже не вмещающейся в пределах единой выставки, и свидетельствуют о дальнейшем ее развитии.

Как правильно указал Б. Терновец в предисловии к каталогу выставки «Бригады скульпторов», характерной особенностью ее участников является повышенный интерес к материалу. Эта характерная черта, по нашему мнению, еще в большей степени присуща участникам выставки «Скульптура в дереве», у которых внимательное и чуткое отношение к этому выразительнейшему и богатейшему пластическому материалу является объединяющим принципом, сплачивающим их в творческий коллектив.



Мало того, следует еще отметить, что, вопреки распространенному среди большинства скульпторов обыкновению создавать свои произведения в гипсе, а затем передавать их специальному мастеру для перевода в тот или иной материал, в лучшем случае оставляя за собой окончательную отделку, — все участники выставки «Скульптура в дереве», сами хорошо владея материалом, весь процесс работы выполняют с начала до конца. Уже это одно можно считать весьма значительным достижением, придающим скульптурным произведениям тот органический характер, который присущ творчеству всех народов и эпох высокой художественной культуры (античная Греция, Египет), всегда неразрывно связанной и с культурой материала; эта культура материала значительно падает в XIX в. с появлением на политической арене буржуазии, с расцветом холодного академизма, а затем — натурализма.

Для академизма сущность скульптуры — в одной только пластической форме, которая, будучи оторвана от материала, делается сухой и безжизненной. Универсальным материалом для скульптора становится гипс (наименее выразительный по своей фактуре) и глина, перевод же в другие материалы считается делом, недостойным художника, и передается ремесленнику. Для натурализма сущность скульптуры — в одном только образе, стремящемся к насильственному преодолению материала для точного воспроизведения природы.

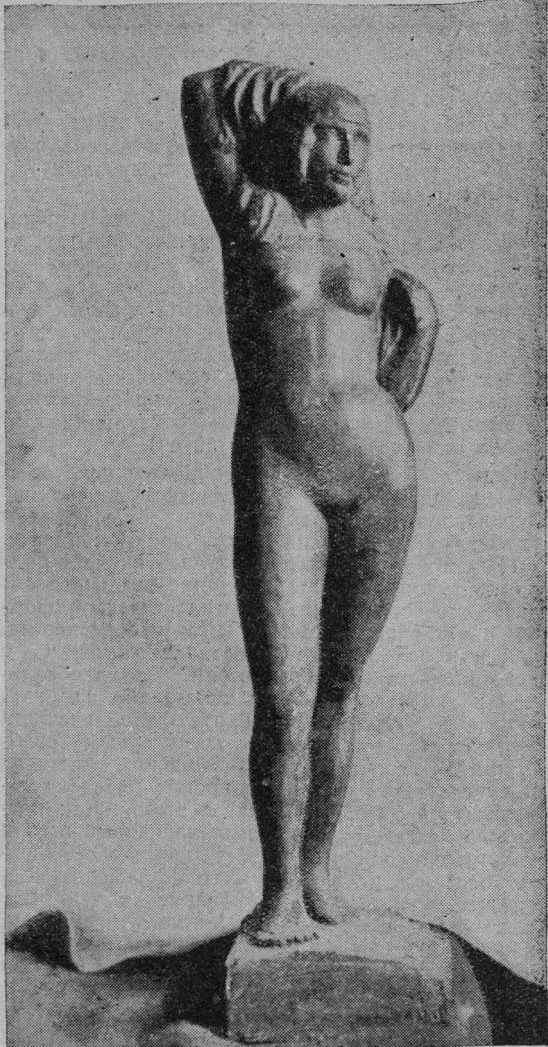
Между тем ни в одном искусстве материал не играет столь большой роли, не несет в себе той громадной доли выразительных средств, ни в одном искусстве нет той тесной зависимости образа и формы от материала или, точнее, той взаимобусловленности, функционального взаимодействия между образом, пластической формой и материалом, как в скульптуре.

Немалая заслуга участников выставки «Скульптуры в дереве» заключается в пропагандировании дерева — этого гибкого, богатого и выразительного материала, культивировавшегося еще в Египте, архаической Греции, романской и греческой скульптуре, затем в Ренессансе, барокко (с уже значительной утратой своих специфических свойств — покрытие алебастровым слоем, позолотой) и, наконец, в XIX в. (при воцарении академизма, а затем импрессионизма) окончательно вытесняемого другими материалами, преимущественно бронзой и камнем (если не считать единичных случаев вспышки интереса к нему — таитянская скульптура Гогена, увлечение кубистов замечательными негритянскими статуэтками).

В России, особенно на Севере с его огромными лесистыми пространствами, дерево с древних пор является подлинно национальным пластическим материалом, получая особенно большое распространение в XVII—XVIII вв., когда обработка его достигает высокой степени художественной культуры (см. богатые коллекции в Пермском музее).

В XIX в., так же как и в Западной Европе, дерево вытесняется, продолжая лишь служить материалом для изделий кустарного народного творчества.

Только в предреволюционные годы два гениальных русских скульптора, Голубкина и в особенности Коненков, возрождают этот древ-



Ю. А. Кун

Кариатида

ний материал, раскрывая неистощимое богатство его структурных и пластических свойств.

Вместе с тем, возвратясь к древним традициям и экспрессии примитива в обработке дерева (отноудь не впадая в стилизацию), Коненков возвысил этот материал до необычайной экспрессивности, органически связав его при этом в своих монументальных творениях (пластически и в фактурной обработке) с русской природой, ее мифологией и фольклором, создав таким образом преемственную связь с народным древним творчеством и открывая пути к дальнейшему развитию скульптуры в дереве как национального русского искусства.

Участники вышеупомянутой выставки продолжают путь, открытый Коненковым, не впадая в элигонство и подражательность (хотя в отдельных случаях и не минуя в той или иной степени влияния этого крупнейшего мастера), показывая при этом возможность разнообразнейших разветвлений на данном пути и, бла-

годаря разносторонней восприимчивости избранного ими гибкого материала, давая широкий простор для выявления индивидуальных свойств каждого из них.

И действительно, эта выставка объединяет художников, пришедших к культуре дерева разными путями, из разных художественных лагерей и школ.

Так, старший из этой группы, В. А. Ватагин, отпавляясь от натурализма естествоиспытателя, обретает подлинный реализм художника именно в работе по дереву, в использовании его специфических свойств. Изображая животных в разнообразнейших позах (как например кенгуру, суслика), он тончайшим образом передает характерность строения их тел и особенности движений, дополняя иногда характеристику аккомпанирующими штрихами фактуры (например в одном из его орангутангов).

Если кое-где у него и ощущается некоторая стилизация и совсем уже лапсусом звучит модернизированная а ля Врубель (еще приэтом грубовато подкрашенная) группа «Женщина и рыбы», то в большинстве случаев он дает подлинное художественное сочетание реального образа, соответствующей ему пластической формы и материала — как в самом выборе дерева, так и в его обработке. Все эти элементы у него пребывают в равновесии, без преобладания и акцентирования на каком-либо из них. Простота и чувство меры, отсутствие внешних эффектов являются также характерным свойством его творчества. С необычайной простотой и вместе с тем выразительностью передана девочка (вероятно, самодетка) с рыбой. Как прекрасно эта вещь, кажущаяся на первый взгляд каким-то обрубком, сочетает простую обработку березы с едва намеченным образом и в то же время как гармонирует в ней ритм фактуры с пластической формой и образом, как органически в этом монолитном куске связаны девочка с сетями и рыбой и как тонко дан фольклорная и бытовая характеристика!

Органичность чувствуется и в его «Монголке», фигура которой, как бы вылепленная из одного куска липы, образуется из пластично переданных обобщенных частей, органически и ритмично входящих одна в другую. В то же время он дает чувствовать, что это кусок дерева — липы. Не акцентируя на художественной выразительности материала, он вместе с тем очень тонко его знает и любовно к нему относится.

Не чужда ему наивность («Дети») и лирика. Интимно, но и без нажима передает он чувство материнства в гармонической группе «Негритянка с ребенком».

Но самой лучшей его вещью (да, пожалуй, и всей выставки) является его «Негритянка», где фактура, цвет и тон дерева (орех) так нежно передают цвет кожи негритянки, так пластичны и гибки ее формы, такая музыка в плавном ритме линий ее контура (замирающих, как звук смычка), что эту маленькую статуэтку нельзя не причислить к подлинным шедеврам.

К Ватагину примыкает и И. С. Ефимов, тоже аналитик и тоже идущий от образа; но образы его зверей, при всей их реалистичности, не столько от природы, сколько от сказки. Однако в то же время его звери очень динамичны.

Его устремляющийся вперед, ломаая рогами лесные чащи, лось, при некоторой стилизованности (чуть-чуть «модерн»), очень экспрессивен. Движению энергично аккомпанирует фактура этого декоративного рельефа резкими как бы судорожными контрастами волнующейся поверхности и линиями, ритмически повторяющимися рога лоса.

Сюда же следует отнести и еще двух анималистов — А. Н. Кардашова и С. М. Чуракова. Скромно, но отлично выполненные в реалистической манере собаки («Сеттер» из липы и «Собаки севера» из березы) Кардашова, помимо хорошо звучащего материала, интересны тем, что в фактуре как бы чувствуется ритм их бега.

И, наконец, отметим С. М. Чуракова, примыкающего к Ватагину и Ефимову, давшего в интересном ракурсе пригнувшегося к земле верблюда.

Интересное явление представляет Ю. А. Кун. Влюбленная в Аргентину и ее драгоценные древесные породы, она специализируется на красном дереве, аромате, тиссе, лавровишневом дереве. Она обращается с ними, как ювелир с драгоценными камнями. Это любование материалом, но — увы! — не выразительными его свойствами, не фактурными его возможностями, а его красотой и драгоценностью, соединенное с любованием красивыми лицами (она очарована красотой аргентинского типажа) накладывают на ее произведения, выполненные с большим мастерством и уверенной техникой и проникнутые часто внутренней теплотой, интимной лирикой и нежностью — у нее подлинное лирическое дарование — тот «красивый», однообразный и безличный флер, который заставляет обратиться к ней со словами тургеневского Базарова: «Аркадий, не говори красиво!»

Между тем ее мастерство вне сомнения, и музыкально-певучие формы прекрасного обнаженного тела аргентинки говорят о пластическом даровании художницы, но гладко отполированная поверхность материала, как бы покрываемая лаком — этот однообразный прием, повторяющийся во многих других ее статуэтках, закрывая материал и лишая его вибрации, придает ему тот лоск, ту магазинную красоту, которую обыватель принимает за красоту. Этим объясняется чрезмерная доходчивость ее произведений (очень опасный признак!).

Еще хуже, когда к этому присоединяется и «красивость» образа, например модернизированная краснота «Мечтателя» с его затуманенным взглядом.

Но особенно курьезно, когда в этом материале и с этой фактурой изображается советский типаж, например красноармеец или прилизанная физиономия.

Но там, где сохранена подлинная поверхность материала и нет «красивого личика», там чувствуется подлинное мастерство и дарование художницы. Так проста, благородна и монументальна ее кариатида; очень нежны «Дети» с тонкой нюансировкой их лиц; с большой теплотой и интимностью сделана «Голова девушки». И совсем хороша «Декоративная фигура», зеленая, сделанная из ароматного, звучащего как бронза, выразительно подчеркивающая мощь обнаженного мужского тела.

Обратимся теперь к скульпторам, пришедшим к дереву из противоположного лагеря художников — «левого», а именно к Б. Ю. Сандомирской и Д. С. Якерсону.

В своих крайних увлечениях, в частности под влиянием негритянской скульптуры, Б. Ю. Сандомирская доходила до полной деформации органической формы, до сведения модели к абстрактным схемам и, наконец, к простым комбинациям различных материалов (дерева, стекла, металла и др.) — (рельефы, контррельефы). Но это увлечение прошло не без пользы: она научилась ценить материал, научилась читать его язык. Полюбив дерево за его пластическую полновзвучность, выразительность и материальную насыщенность, она выходит на коненковский путь примитивов и циклопических форм (знаменитый «Самсон» Коненкова). Являясь в этом его продолжательницей, она гипертрофирует насыщенность форм, их обем и вес до максимальной экспрессии, порой переходящей в протеск.

Так появляется ее монументальная группа «Материнство». В этой протескной женской фигуре с грузной нижней половиной туловища и гипертрофированными размерами ног она, по ее словам, хотела изобразить крестьянскую женщину как символ плодородия, источник жизненной силы. Игра круглыми формами, их весом и обемом становится стилиевой особенностью ее творчества. Все ее фигуры отличаются экспрессивной монументальностью.

Если ее «Материнство» и является спорной вещью (на расстоянии она теряет свою гротескность и приобретает необыкновенную выразительность), то гипертрофированные до абсурда формы тела младенца становятся уже эстетически неприятными. В дальнейшем она стремится к реализму, обретает чувство меры, и мощные формы ее фигур входят понемногу в берега реальных соотношений.

Появляется ее «Рязанский мужик» и «Рязанская баба», обобщенные формы которых полны пластической гармонии. Обе фигуры являют собой типаж, и в то же время они даны в былинном стиле, как символ мощи. Щеки бабы по фактуре и тону окраски звучат, как рязанские яблоки. Хорошо и нетрафаретно передан типаж в «Беспризорном» (береза).

В трактовке советского современного типажа восточных народностей — портреты «знатных



Д. А. Якерсон

Монголка

людей», узбечка, курд-колхозник — очень хорошо сочетается традиционный национальный элемент с новым советским. Особенно удачна (пожалуй, лучшая ее вещь на выставке) «Ударница Аник Арутаньян — сборщица винограда» (ясень). Вкрадчивая походка, кошачья гибкость и изящество восточной женщины гармонически сочетаются с какой-то своеобразной силой и внутренней выправленностью. Очень хорошо передан ритм ее походки и развевающихся складок одежды.

Вообще Сандомирская является художницей очень одаренной, сильной, с ярко выраженной индивидуальностью.



Если Сandomирская продолжает коненковскую традицию в отношении пластической формы, то Якерсон ее продолжает по линии фактуры. Материал дерева, его строение, слоистость, кора, подкорковый слой — все это является у него главным средством выражения. С необычайной бережностью он касается дерева, прислушивается к его шопоту — и возникают образы, навеваемые причудливой игрой



Б. Ю. Сandomирская. Ударница Аник Арутаньян

его поверхности или рождаемые ассоциативными аналогиями и акомпланируемые фактурой. Так, из поверхности очищенного ствола березы, окаймленного подкорковым слоем, возникает пластическая лирика его «Спящей монголки» или из сердцевины старого тополя подымается фигура «Сказительницы былин», или из липы вдруг получается «Ненка с веслом». Иногда рождается гротескный образ гунгуса или фактура березы принимает скорбный облик старого местечкового еврея.

Так, деревья у Якерсона начинают говорить, зацветать образами, но эти образы не из сказок или мифологии, как у Коненкова («Старичок-полевичок», «Свиштушкин»), а вполне реальные: большею частью это типы нацменьшинств, обитателей тех же лесов. В своих последних работах Якерсон дает полурельефную обработку распластанной поверхности массива дерева композицией из нескольких фигур. Таковы «Сплавщики» леса» с контррельефной фактурой, «Кариатида». Последним достижением его являются стволы дерева с низким рельефом в виде орнамента, иногда в соединении с контррельефом и даже с графикой и цветом.

Особенно выразителен тот из них, где рельеф и контррельеф не вырезаны, а даны пластически: как будто легким касанием пальцев художник надавливает на поверхность ствола, и эти рельефы и впадины образуют гармоническую гирлянду из обнаженных женских фигур.

Якерсона обвиняли в пассивном отношении к материалу, в том, что не он управляет материалом, а материал — им, и что образы его возникают от капризов игры древесной поверхности. В этом верно то, что из трех основных элементов скульптуры наиболее сильный акцент у него падает на материал и его фактуру, а не на образ и пластическую форму. Но позволительно сомневаться, могла ли тонкая пластическая форма его «Монголки» или скульптурная музыка орнаментальных фигур древесных стволов возникнуть по капризу случая!

Некоторые сравнивали его «Сказительницу былин» с гримасничающими образами Иннокентия Жукова. Правда, внешнее сходство может быть и есть, но... с существенным различием: у Жукова нет чувства материала, в образах же Якерсона чувствуется органическая с ним связь.

Эта связь с материалом и прославление его, сплавляющие столь разных художников, и придают выставке ту органическую целостность и свежесть, ощущение которых остается после неоднократного ее осмотра.

Чтобы закончить обзор этой интересной и разнообразной выставки, отметим еще удачный этюд-композицию Н. И. Абакумцева, дающего в куске березы динамику движения сплетенных борющихся тел.

(Окончание следует).

В. Альтер

ОБЗОР ИСКУССТВ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь

ИЗО
ТЕАТР
МУЗЫКА

740 700
П-52 0-14
Сентябрь № 9

ИЗДАНИЕ КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО НАУЧНОИССЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ИН-ТА

1935

Газетно-журнальный
зая М.Г.ЧБ.

ВНИМАНИЕ К ПЛАКАТУ!

Значение плаката в строительстве социализма осознано всеми. Более того, общепризнанным является положение, что для нас область плаката есть самая нужная, самая важная из всех отраслей изобразительного искусства, что плакат — подлинное произведение искусства.

Однако на пути творческого роста художника-плакатиста стоит ряд тормозов. Он не имеет возможности отчитаться перед общественностью в своей работе. Плакат вы не найдете на выставках станковой живописи, на выставках графики. За все существование плакатного искусства СССР были организованы три выставки плаката и притом на редкость неудачно. Общественность их почти не заметила. В общем художник-плакатист, будучи изолирован от общественной оценки своей работы, варится в собственном соку. Он ограничен сферой издательства, выпускающего плакат, узкими рамками редакции. Естественно, что плакатист не всегда чувствует себя творцом-художником.

Прибавим к этому, что опыт художника-плакатиста очень невелик, так как плакатное искусство в советском значении родилось вместе с советской властью. Конечно, наши плакатисты могли бы поучиться у Запада, но там процветает рекламный плакат, насквозь пропитанный капиталистической сущностью, а эта сущность тесно связана с художественной формой и последнюю в конечном счете определяет. За примерами недалеко ходить. В 1925—1929 гг. мы имеем ряд киноплакатов, сделанных по образцам западного плаката, французского в особенности. Эти плакаты, некритически усвоившие чуждую нашему искусству форму, не сыграли никакой роли в истории развития советского плаката, и до сих пор мы по существу почти не имеем сколько-нибудь художественного советского киноплаката.

Художнику-плакатисту гораздо труднее расти, если он не знает в достаточном объеме работы со товарищей по кисти. Другими словами, нет накопления коллективного опыта, нет культуры плаката. Как же при этих условиях мы можем ждать высокой по качеству плакатной продукции?

Отсутствие регулярных выставок плаката замедляет рост и издателя — Изогиза. Его меняющиеся сотрудники, участвуя в создании плаката, имеют дело с произведениями текучего состава художников. Старожилы в редакции Изогиза один за другим обесчелся.

И вся история советского плаката существует лишь в несовершенном и неполном виде в памяти этих старожилов и больше нигде в природе, так как самые произведения, несмотря на огромные тиражи плакатной продукции, исчезают и даже отсутствуют в архивах Изогиза. В результате сам Изогиз не знает своего лица за ряд лет и линии своего развития.

Как художник-плакатист, так и издатель-Изогиз не отчитываются посредством выставок в своей работе перед общественностью. В итоге советская общественность, каждый день обслуживаемая отдельными плакатами, не знает в целом советского плаката и имеет самое смутное представление даже о виднейших художниках-плакатистах.

А между тем ни один вид изобразительного искусства не является в такой мере действительным, как плакат. На улице, в клубе, в учреждении, у колхозного колодца, в избачитальне, в правлении колхоза, в колхозной школе, на станции железной дороги — словом, повсюду плакат властно требует к себе внимания и говорит на злобу дня. Он негодует, бичует, разъясняет, увлекает к действию, раскрывая задачи и широчайшие горизонты социальности. Плакат активизирует строителей социализма и вызывает ярость классового врага¹.

Плакат в миллионах экземпляров действует ежедневно. Он воспитывает массы. Возникает вопрос: как он воспитывает? И на этот вопрос нет ясного ответа без регулярных выставок плаката.

Совершенно очевидна их необходимость. Выставки плаката нужны закрытые и открытые. Первые должны ознакомить сравнительно тесный круг лиц с внутренней работой художника-плакатиста. На этих выставках должен экспонироваться не только конечный результат работы художника — плакат, но и подготовительные работы, результаты командировок, этюды, зарисовки, эскизы и варианты выпущенного в свет плаката. Подобные выставки затруднительно устраивать открытыми, хотя бы уже потому, что тематика вчерашнего плаката сегодня уже оказывается не отвечающей моменту, а плакат — остродействующее художественное произведение.

¹ Примечание редакции. Плакаты Моора срывались кулаками, ясно понявшими их действительность.