

Находя соответствующие образы, я одновременно искал и композиционное решение. Композиция в моем понимании есть изобретение отношений между предметами в их временном, пространственном, цветовом и линейном качествах. Я подчеркиваю в данном определении слово «изобретение», потому что оно, как мне кажется, наиболее точно выражает активный творческий процесс художественного мышления.

Здесь в такой же мере, как и в изображении отдельных предметов, художник должен быть далек от простого копирования действительности. Он берет из жизни отдельные явления, отталкиваясь от действительности, он создает те или иные образы, необходимые для выражения определенной идеи, располагая эти образы на поверхности холста или бумаги таким образом, чтобы они воспринимались в наиболее короткое время, с наибольшей убедительностью и четкостью выражая классовое содержание через тематику сегодняшнего дня.

Поэтому в процессе подчинения отдельных предметов центральному и взаимной увязки их между собой художник строит свое произведение, не ориентируясь на внешнее правдоподобие, а заботясь исключительно о правде. Я сознательно нарушаю принципы прямой перспективы и пользуюсь обратной, если это мне необходимо для лучшего выявления моего замысла; я строю свое произведение в нескольких планах, каждый из которых имеет свое значение. Фоном моей последней работы является черное пространство. Это как бы задний план ее. Не разрывая плоскости, не создавая иллюзорных представлений о бесконечных далах, я пытаюсь дать различными оттенками черного цвета эмоциональное представление огромной глубины. Ту же задачу я ставлю и в разрешении переднего плана — пространства, частью окрашенного в темнозеленый цвет и создающего соответствующие пространственные эмоции. В использовании цвета я стремлюсь не к тому, чтобы цвет просто внешне окрашивал данный предмет, но и с достаточной полнотой характеризовал его. Употребление цвета лишь в качестве нату-

ралистической подкраски я считаю неуважением к материалу и к тем средствам, которые имеются в распоряжении художника. Цвет несет ряд функций — декоративную, тематическую, эмоциональную, — и все эти функции надо широко использовать.

Подчеркивая некоторые особенности в понимании мною композиции, употреблении цвета, говоря о необходимости удержания всех изображений на плоскости, я в сущности защищаю принципы монументальной живописи, которой отдаю предпочтение перед станковой живописью.

Монументальная живопись в различных ее формах, расцвет ее всегда совпадала с расцветом общественной жизни, с подъемом класса, утверждавшего свое право на преобладание. Наша эпоха — эпоха небывалого подъема общественных сил, творческой инициативы, роста культуры пролетариата — должна найти отражение в произведениях реалистической монументальной живописи, отражающих наиболее значительные идеи класса-победителя, в формах, наиболее доступных массовому восприятию.

Станковая картина, висящая на стене под определенным к ней углом, рассматривается лишь с определенного места, тогда как произведение массового монументального искусства может смотреться отовсюду, и, более того, рассматриваемое на разных расстояниях оно приобретает в восприятии зрителя все новые качества: издали зритель схватывает прежде всего идею произведения, подойдя ближе, он воспринимает эмоциональную сторону его, и, наконец, совсем близко он определяет то мастерство, с каким данное произведение написано. В своем восприятии зритель идет тем же путем, как и художник, у которого сперва рождается идея, затем определяется эмоциональное отношение к замыслу, а качество художественного решения (двух первых моментов проверяется мастерством художника, без которого, конечно, невозможно создание подлинно художественных произведений.

Д. Моор

О ЧЕМ ГОВОРIT НАМ ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА МОСКОВСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ

Настоящая выставка, как мы слышали, кладет начало систематическому устройству сезонных выставок современных московских живописцев. Этот периодический смотр московских (хорошо было бы не только московских, но и всесоюзных) художников является начинанием весьма плодотворным.

Художнику он дает импульс к творческому росту, возможность проверять себя, наблюдая, как живут и в какой мере сохраняют свою звучность его картины в большом окружении, определить их удельный вес; нам дает возможность судить, как выглядит наша живопись в данный момент; кроме того устанавливается регулярное общение художника с массовым зрителем, подкрепляемое персональными выставками как центральными, так и районными, часто за последнее время организуемыми в заводских клубах с товарищескими беседами художников с рабочими.

Указанные мероприятия являются предпосылкой той связи художника с трудящимися массами, которая служит лучшим залогом к установлению общего языка между художником и зрителем и к уничтожению обывательского подхода со стороны массового посетителя. Она же, эта связь, в значительной степени содействует органическому проникновению художника советской тематикой, без вульгаризации и упрощенчества.

Что же можно сказать о первом опыте в этом отношении?

Прежде всего следует отметить, что он не вполне отвечает своему назначению.

Выставка далеко не полно отражает нашу живопись на сегодняшний день. Многих видных современных художников (как старых, так и молодых) совершенно нет: нет, например, Дейнека, Лабаса, Рождественского, Фонвизина, Шегалы и ряда других; из участвующих же на вы-

ставках художников далеко не все представлены достаточно характерными и лучшими произведениями; так например, один из наиболее выдающихся наших художников — Павел Кузнецов, представлен полотнами, правда, неплохими, но дающими весьма слабое представление о той ритмической динамике, музыкальности и остро звенящем цвете, которые так характерны для его картин последнего времени, воспевающих наше строительство (особенно из цикла «Советская Армения») и спорт.

С другой стороны, выставка засорена и безусловно плохими вещами, как например разделанное а-ля Айвазовский море, несколько олеографических пейзажей, фотографически исполненных портретов и т. д.

Во всей выставке господствует какой-то тусклый серый тон. Каких-нибудь дерзаний, новых слов, или хотя бы просто звонких живописных сочетаний — словом всего того, что радует, дает полноту ощущения, остроту восприятия, — почти не замечаешь! Есть, правда, исключения — о них речь впереди, но они так немногочисленны, что не в силах развеять унылую атмосферу всей выставки. И дело не только в неудачном отборе художников и экспонатов: на выставке, помимо «стариков» (которые, кстати сказать, в живописном отношении очень свежо и молодо выглядят на общем безрадостном фоне, несмотря на то, что большей частью они повторяют давно уже ими сказанное) и художников, принадлежащих к среднему поколению, например бывших дерзателей «Бубнового вала», «Ослиного хвоста», а ныне признанных мастеров, имеется немало талантливых молодых живописцев и даже совсем юных дарований; останавливаясь в отдельности перед их картинами, можно увидеть не так уж мало, если не безусловно хороших вещей, то во всяком случае в том или ином отношении удачных и представляющих известные достижения: так, в отношении советской тематики можно отметить отход от штампов, некоторые свежие моменты в трактовке, типаже, композиции.

Но все же даже и от лучших вещей веет каким-то затишьем, какой-то успокоенностью. Возможно, что у некоторых художников эта успокоенность — кажущаяся, это временная остановка перед новым этапом, умышленное самоограничение, направленное к углублению мастерства: таким нам представляется Лентулов, избегающий в своих скромных, но вполне живописных, пейзажах, каких-либо эффектов и «красоты» — какой разительный контраст с прежним бурным, блещущим красками и фактурой «великим художником» (скромная подпись Лентулова к одному из своих автопортретов); таким выглядит, пожалуй, и Куприн в своих крымских пейзажах с четкими планами, формами и цветом. Такое самоограничение можно только приветствовать как путь к обретению большого стиля. Следует также приветствовать и приобщение молодых художников к старым мастерам в целях выработки мастерства и воспитания подлинного вкуса и благородства. В этом отношении успешен уход в музей молодого Ромадина, чтобы дать полотно в духе Шардена — «За чисткой рыбы» — с хорошо звучащим цветом, фактурой и тонким (особенно удачна кошка) рисунком. В то же время несколько хуже прежних вещей того же Ромадина его большое полотно «Прифронтовой

Ревком» с грязносерым колоритом и «передвижнической» композицией. Но случаи эти единичны; по большей же части мы имеем дело не с умышленной строгостью, скрывающей за скромной одеждой напряженнейшие искания, а с подлинной успокоенностью, может быть, частью находящей себе объяснение в налаженности нашей экономики и хозяйства (не отсюда ли обилие натюрмортов, «сестных» сюжетов и тяга к интерпретации в стиле старых голландских мастеров?), а главным образом — в стремлении путем наименьшего сопротивления обрести стиль упрощенчески понимаемого «социалистического реализма» и найти себе тихую пристань, вполне защищенную от каких-либо «формалистических» дуновений и особенно от обвинений в оных.

Но, увы! Именно на социалистической советской тематике особенно явственно ощущаются неправильность и фальшь того упрощенного понимания социалистического реализма, которое толкает к реминисценции давно пройденных живописью путей, в лучшем случае — в объятия классиков (например к голландцам), а в худшем — к передвижничеству, к натурализму и даже к падению до раскрашенной фотографии.

Обратимся же к рассмотрению творчества отдельных художников.

Начнем с тех счастливых исключений из общего тона, о которых мы упоминали выше. Следует, однако, оговориться, что, отдавая должное их художественным достижениям и качественным показателям, мы не можем не констатировать отставания в отношении советской тематики, которой они пока еще робко касаются. Впрочем, может быть, это находит себе объяснение в боязни штампов и стремлении органически подойти к современности во всеоружии мастерства? С другой стороны, у «тематистов» далеко не благополучно в отношении живописи. Чтобы сомкнулись эти ножницы, нужно «тематистам» упорно добиваться подлинного живописного мастерства, а мастерам — наблюдать и интенсивнее переживать нашу действительность, изыскивая методы для творческого ее претворения.

Итак, прежде всего обратимся к «гвоздю» весенней выставки — «Нана» Вильямса, из его цикла «Женщины». Тема, правда, далеко не новая, а для нашего современного зрителя являющаяся даже каким-то ненужным анахронизмом — тысячи таких женщин у нас возвращены к труду и общественности, но образ французской кокотки подан с такой потрясающей силой, так декламационно звучат яркочерный цвет лифа, стягивающего разбухшие формы расплывающегося тестообразного тела (прекрасно переданного фактурой), мертвенная пышность фигуры, автоматическая улыбка, громадный подведенный красный рот на безжизненно-одутловатом белом лице живого трупа, что весь этот трагический образ, сопоставленный с образом «потребителя» — безукоризненно «приличного» господина в цилиндре, на фоне синеватодымчатого вихря танцующих парочек, — превращается как бы в символ, вскрывающий все лицемерие капиталистической «цивилизации».

Однако следует отметить, что впечатление от картины снижается какой-то примесью театральной литературщины, недоделанностью и приблизительностью в рисунке, в градациях на-

пряжения цвета, вследствие чего танцующие синевато-дымчатые фигуры, так напоминающие Ренуара, вызывают сравнение с этим изумительным французским мастером не в пользу Вильямса. Для контраста рядом с «Нана» фигурирует другая женщина из того же цикла, под названием «Мать. Увели сына...» (очевидно иллюстрация к «Матери» М. Горького). Эта картина уже гораздо хуже, несмотря на значительность темы. В карьеровских серовато-коричневых тонах изображена комната с явными следами произведенного обыска. На переднем плане стоит неподвижно женщина, пожилая, бедно одетая, с перекосившимся лицом, с застывшей слезой, судорожно сжимающая подол платья. Сочетание страдания, гнева и вместе с тем какой-то упорной, несломленной силы, к сожалению, переданы такими трафаретными литературно-театральными приемами (закусывание губы, перекошенное лицо), что эта большая тема очень сильно и досадно снижается.

Значительно тоньше в художественном отношении картины Пименова, в которых кроме того следует отметить резкий поворот от мрачного экспрессионизма к реализму и бодрому жизнерадостному мироощущению, правда, несколько рафинированному. В его «Ню», где пленительный рисунок тела молодой девушки остро и тонко покрыт условной розоватой окраской, придающей ей особенное очарование, он с большим тактом и чувством меры сумел преодолеть большую опасность впасть в конфетность и пошлость.

Эта артистичность и вкус в высокой мере проявляются и в его картине «Актриса». Актриса изображена в один из производственных моментов своего творчества — в момент гримировки. Сама актриса находится за пределами полотна; показана лишь часть ее лица и руки, накладывающие грим. Плавное движение гримирующих рук и линии поднятого в интересном ракурсе лица очень тонким изящным рисунком дают меткую характеристику и выражают существенные моменты этой процедуры. Все остальное дополняется аксессуарами грима, рубиновыми флаконами, отражением в зеркале, висящими тканями и прелестным натюрмортом: апельсин в очищенной в форме розетки кожуре.

В другой манере написаны его «Работницы Уралмаша»: если в тех двух картинах (при всей их красочности) преобладала какая-то изысканная графика, то эта картина написана сочными по живописи, размашистыми мазками (при всей четкости рисунка), соответствующими размашистости движений работниц, спешно завтракающих или ужинающих.

Но самая замечательная по живописи картина на этой выставке — это «Модель» Гончарова. Пусть обобщенная манера и декоративно-красочный звон ее колорита и сильно напоминают Матисса, но теплота, которую ощущаешь в этом дышащем теле склоненной к кувшину с водой обнаженной женщины, подлинно живописный рисунок, прекрасно звучащий красный коврик, живописная композиция всей картины, где тело женщины органически входит в ткань, на которой она лежит, а проходящий по всей картине глубокий синий цвет, оттененный слева у полуоткрытой двери фиолетовым и заканчивающийся в орнаментах ткани, является как бы органичным аккомпанементом, — все это, несмотря



Ю. Пименов.

Работницы Уралмашстроя

на родство с Матиссом, исключает мысль об эпигонстве, и по одной только этой картине заставляет причислить А. Д. Гончарова к подлинным живописцам.

К сожалению, это замечательное полотно загнано куда-то в угол. Вообще развеска картин оставляет желать лучшего.

Небезынтересно (по контрасту) сопоставить эту картину с «Утром» Соколова-Скаля. Тема взята интересная: утро советской женщины. Обнаженная крепкая высокая женщина стоит спиной к зрителю с полотенцем в вытянутых над шейей руках. Рядом в кроватке тянется к ней голый ребенок. В окне виднеется большое современное здание. При живописном разрешении данная тема могла бы остро показать в этой интимной сцене советскую женщину в новом быту. Но картина совершенно неживописна и суха; погоня за натуралистической передачей тела и полное отсутствие тона в картине делают эту сцену утренней физкультурной зарядки совершенно невыразительной, а тело, повидимому, крепкой, хорошо сложенной женщины — отталкивающим, так же как и тело ребенка, как бы сделанное из резины. Как прославлено тело в вышеописанной картине Гончарова и как оно унижено здесь! А между тем Соколов-Скаля не лишен дарования, обладает силой, темпераментом. Нехватает лишь одного... живописной культуры.

Далее следует остановиться на портрете Л. Ю. Брик работы Д. П. Штеренберга. Первое впечатление от картины неблагоприятное. Л. Ю. Брик изображена очень четко и как будто вполне реально — в синем платье, в полужающей позе на кушетке, с красной подушкой под локтем; лицо обращено к зрителю; поодаль на той же кушетке темносерым комочком свернулась кошка. Все это кажется лежащим в одной плоскости; плохо вырезанная голова со

схематичным лицом и как бы только намеченными глазами и губами производит впечатление чего-то незаконченного, между тем как платье вполне отделано; необычайно четко обведенный контур ног, да и всей фигуры как будто сушит картину, убивая в ней живописность. Но это обман! Все цвета, их напряженное соотношение находятся в таком точном и строгом соответствии друг с другом, взгляд этого схематичного и как будто незаконченного лица так внутренне выразителен, что, исчерпывая при первом же рассмотрении портреты... скажем, Рязского (по существу неплохие, особенно «Девушка в красном берете») или даже еще лучшие портреты Яновской (особенно портрет Эллен Цунг), к этому портрету Штеренберга по несколько раз возвращаешься все с большим и большим интересом. Вот эта умышленная и умелая недосказанность при точном и строгом равновесии красок и линий и придает картине особую значительность и выразительность, которая роднит ее в некоторой степени (несмотря на внешнее несходство) со знаменитой «Олимпией» Эдуарда Манэ (там тоже первое впечатление было неблагоприятно, но затем картина захватывала).

Другие полотна Штеренберга — пейзажи — хороши, но не так остры и своеобразны и особенного впечатления не производят.

Вот собственно все «исключения» из общего тона выставки, где есть какие-то дерзания, смелые находения, какая-то живописная свежесть. Сюда же следует отнести и пейзажи Крымова. Его маленькие этюды дают такие переливы тончайших градаций тона, так много чувства, облеченного в пленяющую живописность, вкладывает он в эти крошечные полотна при всей внешней их скромности и лапидарности, такие в них точные соотношения в цвете, в объемах, такое гармоническое соединение рисунка, цвета и фактуры, что эти маленькие шедевры

можно считать еще никем из современных наших пейзажистов не превзойденными.

Мы не отнесли сюда сверкающих полотен И. Машкова. Художник хотел дать сияющую радостью картину залитого солнцем морского побережья пионерского лагеря — санатория «Артек», юбилейная дата которого недавно праздновалась. Конечно, нельзя отказать в мастерстве этому заслуженному художнику, но сверкающие розово-сиреневые тона, как-то несвязанные с декоративной раскрашенностью пышных деревьев и с расставленными, как будто специально для позирования реалистически написанными пионерами, лишены живописной убедительности и производят впечатление нарочитой красоты «шика», который очень скоро (при втором-третьем просмотре выставки) окончательно приедается, кажется приторным, конфетным.

Гораздо лучше Машкову удался натюрморт. Здесь он действительно мастер, но и то при превосходном колорите яблоки кажутся каменными, что еще подчеркивается странной композицией картины — яблоки с кусками гранита! В общем следует признать, что новых лавров в творчестве Машкова эти картины не впе-тают.

Насколько серьезнее и значительнее звучит повешенный недалеко от полотен Машкова пейзаж П. П. Кончаловского — мы уже с ним знакомы по недавней персональной выставке, — пейзаж в скромном старомодном тоне, немного веющем Тургеневым, написанный в манере старых русских пейзажистов; здесь эта манера на месте, так как в центре картины изображены вековые, пышные, раскидистые деревья.

Интересно далее отметить, что числившиеся в формалистах Древин и Удальцова тоже пытаются дать реальные вещи. Нужно отдать справедливость, что некоторый шаг в этом направлении ими сделан: при всей изысканности их фактуры и широкой обобщенности мазков

им удалось передать характерный колорит армянского пейзажа («Осень в Армении» Древина) и типаж («Девушка с фруктами» Древина, «Девушка в саду» Удальцовой).

Обратимся теперь к «старикам». Они, правда, весны не делают, так как повторяют лишь то, что ими было сказано, может быть только более виртуозно и легко. Впрочем новое неожиданно дал Грабарь — портреты (Морозова, Чуковского и Прокофьева). Нужно сказать, что эти портреты хотя и очень сочны, верны и говорят о большой культуре художника (особенно удался портрет М. В. Морозова), все же уступают основной живописной стихии Грабаря — пейзажу. Какой неумирающей свежестью веет от его импрессионистических пейзажей даже и теперь, когда



Портрет Л. Брик

импрессионистиче с к а я манера уже достаточно затаскана! Особенно памятно впечатление от одного из его последних пейзажей, выставленного 1 мая в одной из витрин Кузнецкого моста; как жаль, что этот пейзаж не фигурировал на весенней выставке. Вообще, «старички», как мы уже упоминали выше, выглядят молодо на унылом основном фоне выставки. Приятны пейзажи Бакшеева и Быляницкого-Бируля (принадлежащего к поколению передвижников). Даже Богаевский со своей неизменной холодной голубеновой манерой дает две небезынтересных картины с советской тематикой; правда, курьезно видеть «Завод им. Сталина» и «Вид из



С. Герасимов.

Нефтяники.

парка» на этот завод в манере старинной цветной гравюры, в тоне, пригодном для нежных пасторалей XVIII в. Но Богаевский, при всем своем холоде, окаменелости и прочих недостатках, все-таки сумел подсмотреть и дать целую симфонию в градациях коричнево-зеленоватого цвета вздымающихся из заводских труб дымов, связав их с облаками и придав этим заводу величие и красоту.

Обращаясь к остальным художникам, можно из пейзажей остановиться на «Зиме» Иогансона, где художнику удалось весьма выразительно передать зимнюю пургу, на «Туркестанском этюде» Ивановского, серьезном и живописно-культурном; колоритны и изящны северные пейзажи А. Н. Козлова (немного напоминая Маркэ, немного японцев); просты и хороши приволжские пейзажи Лихачева; небезынтересны пейзажи «Москва» и «Утро» сднообразного, по манере грубоватого, но не лишнего своеобразия в колорите и фактуре Рыбченкова; интересна и своеобразна «Яхта» Нисского; неплохи пейзажи Малаева, есть что-то обещающее в пейзажах Малеиной и др. Из натюрмортов можно отметить цветы Гранавцевой, по изысканности спектрального колорита отдаленно напоминающие пастели Одилона Редона; недурно звучат «Цинерарии» Соколова-Скаля, натюрморт того же Малаева, цветы Леблана, с мягко просвечивающимся сквозь них светом. Из портретов (кроме указанных выше) останавливает внимание «Портрет девушки» Крылова, неплох женский портрет Вяземского, интересен «Этюд к 1-й конной» А. Герасимова с любопытным эффектом освещения (хотя как портрет довольно грубоват), но особенно следует остановиться на художниках, выявивших некоторые достижения в области советской тематики.

Здесь прежде всего следует отметить «Нефтяники» С. В. Герасимова. Это портрет группы рабочих с нефтяных промыслов; острота колорита с некоторой обобщенностью рисунка, чуть-чуть отходящей от реалистичности (аналогично

литературному приему Шкловского — «остраннению»), как-то особенно преподносит каждую фигуру, выделяя ее и придавая ей помимо монументальности какую-то особую значительность. Чувствуешь в них людей, исполненных достоинства и уважения к своему труду. Вместе с тем единство колорита как бы спаивает их, принадлежащих к различным народностям, в единую интернациональную семью труда. Эта картина, равно как и портрет его же кисти «Колхозный конюх», — пожалуй, еще лучшая вещь, — говорит о серьезности, мастерстве, культурности и вкусе художника. Хорош также и пейзаж нефтяных промыслов, несколько пестрый, но написанный живописно.

Затем следует остановиться на картине Шурпина «В гостях у колхозника». Вялость и однообразие желтого колорита отталкивают вначале от картины, написанной под старых голландцев, но, присмотревшись, начинаешь видеть ее достоинства. Прежде всего, очень удачна композиция, гармонически заполняющая всю поверхность холста группой сидящих за столом людей, связывая их в единое целое. Изображена семья колхозника, принимающая у себя городского гостя. По их лицам, позам, непринужденной манере себя держать чувствуется, что это крестьянская семья нашего времени, нового быта, новой культуры, что это именно колхозная семья. Нет и следа забитости, приниженности, рабства, невежества и в то же время деспотизма и грубости, свойственных дореволюционному крестьянскому быту. Этому ли удивляется колхозный гость или же тому изобилию продуктов, той зажиточности и культурной опрятности, которые царят за столом, в то время как гостеприимный хозяин приветливо, но с достоинством и не без гордости за свой колхоз, отрезает ему хлеб, угощая полной миской жирных щей? Чувство коллективной трудовой связи всей семьи передается также и единством тона, объединяющего всю семью, хлеб, комнату в органическое целое. Хорошо звучат нежно написанные разрезанные ломти

огурца и розовые, толкно что вынутые с гряд, редиски. Вообще же в отношении живописи картина оставляет желать лучшего. Напрашивающееся сравнение с голландцами невыгодно для Шурпина. Упомянем попутно и о другой картине Шурпина (хотя и не относящейся к данной тематике) — портрете сына художника. Падающая тень разделяет колорит на две части, и в освещенной части хорошо вспыхивают зарумяненные щеки спящего ребенка.

Приблизительно то же, что о Шурпине, можно сказать и о Гапоненко, давшем также в голландском духе композиционно интересную, живую и колоритную сцену полдничанья и кормления работницами грудных ребят на полевых работах колхоза.

«Колхозную молодежь на отдыхе» любопытно изображает Ф. В. Антонов. Стоящая живописными группами вокруг радиоприемника колхозная молодежь слушает радио и весело смеется. Картина курьезная тем, что, во-первых, по композиции, колориту (платья у девушек), да, пожалуй, и по рисунку немного напоминает ранних итальянских мастеров эпохи Возрождения, во-вторых, изображая парней и девушек такими чистенькими, причесанными и веселыми, представляет собой какую-то современную пастораль, вместе с тем очень верно и хорошо передает характерную для нашего времени свободу обращения между парнями и девушками, не только не переходящую в вульгарность, но и не лишенную даже своеобразного изящества. Эта тонко подмеченная черточка нового быта колхозной молодежи является счастливой находкой художника.

Заслуживает внимания и другая его картина — оригинально и изящно написанный «Портрет жены».

С. Я. Адливанкин в картине «Танец в степи», написанной в колорите, напоминающем фреску, показывает вальсирующих колхозников и колхозниц. Ритм вальса удачно передан в движениях танцующих; толстые обнаженные ноги

девушек не мешают изяществу поз и движениям, которые вместе с живостью лиц и задорных улыбок представляют удачное достижение художника. Снижают впечатление некоторая грязнота в колорите и грубо написанное небо.

Отметим у него еще очень удачную «колхозницу» и изящно написанный пейзаж.

Остановимся, наконец, на небольшом полотне В. Н. Андерсона «Первая борозда». Очень ранняя весна, а может быть и очень поздняя осень. На фоне — оголенный лесок с нежно проступающей желтизной; в колорите — чуть-чуть розоватое чувствуется. На переднем плане — забор; несколько подростков, в шляпах и драповом пальто, стоя у забора спиной к зрителю, наблюдают, как вдали проходит по черному полю голубой трактор, проводя первую борозду. Весь пейзаж написан в таком нежном колорите, так органически входит в пейзаж трактор, так хороша в своей естественной простоте вся композиция, что пейзаж этот нельзя не отметить как одно из удачайших достижений в советской тематике.

Если к этому прибавить еще Ряжского, — о нем мы уже упоминали, — давшего в своих женских портретах, особенно в «Девушке в красном берете», довольно выразительно тип современной советской девушки, можно, пожалуй, исчерпать все наиболее интересное в отношении тематики. Может быть, мы еще кое-кого и забыли отметить в этой области (так же как и в отношении живописного мастерства), но как бы то ни было, все это еще очень мало. Однако другие «тематические» произведения значительно ниже: если они не плохи, то во всяком случае малоинтересны. Живописна и культурна картина Лобанова «Дача жезла». Недурная вещь и Финогенова «Товарищ Изотов инструктирует шахтеров», но в первой картине вы не чувствуете движения паровоза, а во второй взят малоинтересный (для картины) момент — раздача заданий бригаде; невыразительный колорит, невыразительный рисунок, невыразительный момент.

Разве картина дает хоть малейшее представление о героике труда шахтеров — упорстве, опасностях, суровой величавости, о том, что тут творится история?

Нам нужно найти стиль, отражающий все небывалое величие, всю напряженнейшую динамику, фантазмагорическую кинетику наших дней. А мы пытаемся «реалистическими» средствами классиков, или (что еще хуже) передвижников давать бледные отражения отдельных внешних моментов. Мы берем тему сверхскоростного паровоза, а вместо безудержного вихревого полета, переданного в ритме уносящихся линий и в острейшем колорите, мы



Т. Галаченко.

Колхозный отдых

даем... снимок котла, котел — как котел, только несколько другой формы и устройства, чем в паровозе начала прошлого столетия.

Мы берем тему Метростроя, взрывшего глубоко всю Москву, взорвавшего нетронутые многовековые пласты прошлых столетий и их культур, чтобы в сверхскоростной срок сделать прыжок в будущее, создав на месте взорванных пластов вокзальные дворцы для подземных перелетов, а изображаем... кучу грязной земли и нагромождение бревен, вызывающих досадливое ощущение: «Здесь не пройдешь!» Это ли «реальное» отражение нашей действительности?

Реализм — понятие относительное, диалектически меняющееся вместе с самой реальностью. Классики были органически связаны со своим временем, с его темпом и ритмом. Поэтому они были реалистичны. И передвижники в какой-то мере отвечали своему времени. Но это время прошло. С развитием капитализма, с концентрацией населения в городах и обострением классовых противоречий и, далее, капиталистических кризисов, создавших небывалые войны и революционные пожары, меняется реальность, убыстряются темпы, обостряются ритмы и создаются... импрессионизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм и т. д.

Наша эпоха — преддверие к грядущему коммунизму — еще быстрее по темпу, еще острее по ритму, но с существенным отличием: она противопоставила дезорганизованности и анархии буржуазного производства плановую организованность социалистического производства, а поэтому она не только мощна, но победоносна и радостна, она многообразнее и требует еще новых, более усовершенствованных и более многозвучных средств выражения.

Какое же насилие мы совершаем над нашим советским искусством, вгоняя его в устарелые методы классиков, а то и передвижников, боясь, как смертного греха, «формалистических» французских технических приемов, которые уже давно и органически нами освоены? Конечно, плохо, если эти приемы обращаются в трюкачество, самодовлеющую фокусническую манерность. Но, примененные в известных случаях, уместно и органически использованные, они могут быть пригодны нам на данном этапе и во всяком случае пригоднее и ближе чем передвижничество, как трактор пригоднее и ближе сохи. Использование в наших целях, эти приемы отнюдь не будут проявлением формализма, несмотря на то, что их создала буржуазная культура. И трактор — тоже детище капитализма; но трактор, возделывающий земельные массивы американских миллиардеров, и трактор, возделывающий земельные массивы наших колхозных полей, — два разных трактора.

А вот передвижнический реализм, не стоящий ни в какой связи с нашей действительностью,

ее темпом и ритмом, и есть в наше время подлинный формализм. Этот формализм и создает угрюмые, хмурые изношенные лица наших ударников, безотрадную тоску мрачных блюмингов; так изображать труд было естественно в то время, когда в труде видели проклятие, когда трудящийся был подневольным каторжником, предметом бесчеловечной эксплуатации капитала. Но ведь теперь труд стал иным, стал радостным строителем счастливого будущего, стал «делом чести, доблести и геройства»!

Этот формализм и создает чистеньких пионерчиков, «умеренных и аккуратных»; ведь, сняв с них красные галстуки, мы получим достойную иллюстрацию для «розовых» библиотек благонаправленных буржуазных детей. Он же создает и ударницу в виде барышни, надевшей красную фуражку начальника станции, и ту смешную неуклюжую бабу, которая, по воле художника, должна на этой выставке (как ряженые в старину на масленице) изображать метростроевку.

Формализм и выпускает эти скучные серии охотничьих натюрмортов под голландцев, которых — в органическом звучании — мы можем лицезреть в том же здании, где помещается наша выставка, спустившись этажом ниже.

Конечно, мы отнюдь не собираемся провозглашать технические приемы кубизма, футуризма, экспрессионизма и т. д. приемами универсальными и безусловно нашими на данном этапе, конечно, нет. Наши города не верхарновские «города-спруты», высасывающие кровь из человека и умерщвляющие его в бешеном танце машин.

Ритмы и темпы социалистической действительности многообразнее и, наряду со стремительным бегом метро в социалистическом городе, воздвигаются просторные здания, широкие улицы... вводятся зеленые массивы. Жилища, школы, заводские здания наполняются живительным ароматом растений и цветов. Для изображения этой действительности в некоторых случаях возможны и технические приемы, заимствованные — при органическом их освоении и применении — и у классиков.

Стиль социалистического реализма должен сложиться из органического синтеза многообразнейших технических методов, усовершенствованных новыми изобретениями.

Выйти на свежий воздух к нашей действительности, как барбизонцы, бросившие в свое время свои душные мастерские для изучения и передачи изменившейся действительности, сосредоточенно «слушать музыку наших дней», искать метода для конденсированного и достойного ее выражения — вот путь к тому, чтобы надлежащим образом передать нашу эпоху, чтобы обрести **подлинный** стиль «социалистического реализма».

Вот выводы, напрашивающиеся после просмотра нашей живописи данного момента, вот о чем говорит нам весенняя выставка московских живописцев, и в этом весьма ценное ее значение.

В. Альтер

ПГ-31

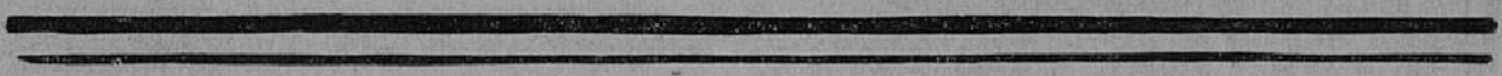
ОП

ОБЗОР ИСКУССТВ

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

11262

ИЗО ТЕАТР МУЗЫКА



N 8

АВГУСТ 1935

КРИТИКО
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ
НАУЧНО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ

ОБЗОР ИСКУССТВ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ИЗО
ТЕАТР
МУЗЫКА

Август № 8

ИЗДАНИЕ КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИН-ТА

1935

Центральной
библиотеки

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Требования, которые вправе предъявить наша страна художнику, необычайно велики. Он должен быть не только профессионалом, мастером своего дела, но и гражданином Советской страны и средствами своего художественного мастерства служить великому делу борьбы за социализм, за построение бесклассового общества.

Как бесконечно далеки от нас взгляды на искусство, господствовавшие еще незадолго до революции и признававшие единственной функцией искусства наслаждение, а орудием его — красоту.

«Творец должен любить лишь красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного таинственного проявления своей божественной природы. Реакции искусства на земные заботы и волнения недостойны этой улыбки божества...»

Так писал Дягилев в своем журнале «Мир искусства». Искусство объявлялось им и его сторонниками внесоциальным, не заключающим в себе никакой публицистики и раскрывающим лишь неповторимую индивидуальность художника. Но как ни старались художники «Мира искусства» подняться над трешной землей в мир эстетического созерцания, как ни проповедывали они нарочитую безыдейность искусства, всеми своими взглядами, всей своей творческой практикой они выражали лишь идеологию определенных кругов русской буржуазии. Потому что искусства, оторванного от жизни, искусства внеклассового нет. Поэтому всякое утверждение объективизма художественного восприятия действительности, находящее в наши дни свое выражение в натурализме, равно как и всякий формализм — разрыв между формой и содержанием — являются вольным или невольным протаскиванием в искусстве чужеродных идей в понимание классовой борьбы.

Не к лицу нашему художнику и мелкий мещанский индивидуализм — противопоставление своего «я» окружающему его миру. Но отрицание индивидуализма такого порядка отнюдь не ведет к отрицанию индивидуальности художника, к обезличиванию, напротив, творческая личность приобретает в наших условиях ряд новых ценных качеств и прежде всего возможность полного овладения классовой идеей — условие, без которого не может быть подлинного художественного творчества.

Можно ли в наше время говорить о каком-либо бездумном творчестве, защищать наивное художественное восприятие действительности? Наброски с натуры, эскизы и зарисовки, выдаваемые порой за законченные художественные произведения, при всем своем мастерстве могут быть лишь подсобным материалом, подобно белым заметкам и наблюдениям, метким словечкам и образным сравнениям в записной книжке писателя.

Весь этот материал в процессе создания образов требует вдумчивого анализа, отсева, синтеза, зирования наиболее типических черт.

Не бездумным, а крепко думающим должен быть художник, пытливым наблюдателем жизни, умеющим скрепить отдельные наблюдаемые им явления общей идеей своего класса и передать эти идеи в тематике сегодняшнего дня в ярких реалистических, насыщенных эмоцией образах.

Высказывая эти соображения общего порядка, постараюсь подкрепить их примерами из своей творческой практики. Образ капиталиста, часто встречающийся в моих рисунках и плакатах, явился результатом объединения ряда характерных черт, которые накапливались благодаря наблюдениям, встречам, литературным впечатлениям, изучению портретов политических деятелей капиталистического Запада и др. Пустой высохший колос, сломленный посередине, пронизывающий тело голодного крестьянина в моем плакате 1921 г. «Помоги» явился образным выражением своего рода символом, вобравшим в себя всю картину ужасного голода, свирепствовавшего в эти годы в Поволжье; в этом колосе я хотел представить и выжженные солнцем бесплодные степи, и вбухшие от голода животы, и слезы матерей, и испуганные глаза ребят, и разные склянки с образцами «пищи», которые мне пришлось видеть, пищи, напоминающей какие-то окаменелости.

Вначале, когда я собрал все эти впечатления, мне казалось, что каждое из них настолько значительно, что я не имею права не рассказать об этом зрителю, и я мыслил свой плакат в виде фигуры голодного крестьянина, окруженной изображениями всех этих ужасов, но, преодолев литературные соображения, я нашел образ, который, как мне кажется, должен был быть красноречивей всех рассказов. Такой образ я называю образом детали и придаю ему во всех своих работах большое значение. Его задача — окрасить восприятие идеи произведения глубоким чувством, яркой эмоцией.