



К. Петров-Водкин. 1919 год — Тревога. Масло. 1934/35.
C. Petrov-Vodkine. Une alarme en 1919. Peinture. 1934/35.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Статьи о Первой выставке ленинградских художников написаны бригадой сотрудников сектора ИЗО Гос. научно-исследовательского института искусствознания под общим руководством А. С. Гущина.

В СПЕЦИАЛЬНО отведенных залах советского отдела Русского музея в Ленинграде 24 апреля с. г. открылась отчетная общегородская выставка работ ленинградских художников. В основу выставки легли картины, скульптуры и графические работы, выполненные по заказу Ленинградского совета, затем заказ кооператива ИЗО и наконец работы встречного плана самих художников, на много превысивших творческие задания указанных плановых заказов. Отборочной комиссией, организованной при Президиуме Ленсовета, в состав которой входили крупнейшие художники и скульпторы Ленинграда, было принято на выставку 580 картин, 116 скульптур, 330 графических работ и 53 росписи по фарфору, заполнивших 11 больших зал и дающих отчетливое представление о том, что сделано нашими художниками за последние полтора года.

Открытая выставка представляла собой первый, после выставки „Художники РСФСР за 15 лет“, большой общественный смотр сил ленинградского изофронта и первый вообще развернутый показ ленинградских художников, приуроченный к трехлетию исторического постановления ЦК от 23 апреля 1932 г. о перестройке художественных организаций. Но данная выставка отнюдь не итог некоего законченного уже этапа на том новом пути перестройки и бурного творческого роста, на котором находится после апрельского постановления все наше советское искусство и который связан с огромными достижениями социалистического строительства и общего культурного роста нашей страны. Открытая Ленсоветом выставка — это смотр на пути происходящей перестройки и роста, показ в очень большой степени не столько найденных уже решений, сколько самих творческих исканий наших художников, всей основной массой своей включившихся в решение основной проблемы советского искусства — проблемы социалистического реализма. Сказанным определяется общий характер представленных на выставке работ, но это отнюдь, конечно, не снимает нашего основного требования в их общей оценке — требования создания уже сейчас произведений, отвечающих грандиозности настоящего этапа нашего строительства, стоящих на уровне тех проблем, которые поставлены перед всем искусством нашим „сегодня“.

Художественная политика партии и правительства проникнута чуткостью и вниманием к нуждам советского художника. Эти заботы помогают нашему художнику в его мировоззренческой перестройке и способствуют постоянному и неуклонному росту искусства. Перед художником открывается мир строящегося социализма и мир этот он не только отображает в своих

полотнах, но и активно участвует в его строительстве. Все, что тормозит творческое развитие наших художников, заботливо устраняется партией и правительством. Правительственные заказы и закупки картин для музеев, учреждений, рабочих клубов и домов культуры, творческие командировки, предоставление художникам всех нужных им помещений, заботы о хороших мастерских и снабжение нужными материалами — все это отдельные звенья общей художественной политики рабочего класса¹.

Рабочий класс вправе требовать от наших художников создания произведений, отвечающих его выросшим художественным запросам, стоящих на том же идейном и художественном уровне, какого уже достигло в „Чапаеве“ кино и в целом ряде своих произведений наша литература.

На этом уровне пока что еще не стоит ни одно из произведений, представленных ленинградскими художниками на выставку. Но выставка дает не только развернутое представление о тенденциях роста, но и о несомненных достижениях на данном этапе. Со всей определенностью мы можем говорить о победе советской тематики, о направленности основной массы художников к живой конкретной действительности, и это несмотря на то, что на выставке представлено много этюдных, чисто лабораторных работ, казалось бы, мало связанных с этой действительностью по своей целевой направленности. И в этих исканиях художник идет теперь не от отвлеченно взятой „натуры“, не от нарочитого конструирования ее в своих формальных опытах, а от поисков этой натуры все в той же окружающей его советской действительности.

Мы можем сказать больше: художник живет этой действительностью и в творчестве своем горячо откликается на все то, что волнует его как человека и гражданина — он гордится своей страной, ее людьми, героями и вождями, радуется ее достижениям, болеет тяжестью утрат. Проблема образа вождя, объединившая всю массу художников, представленных на выставке, сейчас особенно остро была воспринята ими в связи с гибелью тов. Кирова от подлой руки убийцы. Художественному раскрытию образа Кирова посвящен ряд работ в живописи, скульптуре и графике, и среди них мы имеем несомненно крупные, глубоко волнующие зрителя произведения.

Наряду с этой проблемой образа вождя в центре внимания работ, представленных на выставке, поставлена во всей широте проблема образа нового человека нашей страны, к решению которой наши художники идут с разных художественных позиций, разными методами творческого воплощения этого образа. И если в данной проблеме мы не имеем еще законченного решения ее, то самый путь поисков уже дал, несомненно, ряд художественных произведений, сильно и глубоко взявших тему: „Осоавиахимовка“ и „Девушки метро“ Самохвалова, „Лыжница“ Загоскина, „Пионер“ Свиненко, пионеры и колхозные рисунки Пахомова, „Колхозники“ Малагиса, „Культурный отдых“ Эллонена, „Физкультурница“ Браиловского, „Огородница“ и „Мать“ Андреевой-Петошиной, „Колхозница“ Будилова, „Рабочий-изобретатель“ Суцкевера, „Танкист“ Томского, „Летчики“ Верейского.

Наши старые мастера дали на выставку ряд больших произведений, значительных не только по уровню художественного мастерства, но и по поставленным в них идейным проблемам. К таким большим проблемным вещам выставки должны быть отнесены „Принятие декрета о Красной армии“ Савинова, „Ленин в Разливе“ Рылова, „Тревога“ Петрова-Водкина и др.

¹ Ленинградским художникам особым постановлением Совнаркома передан в полное распоряжение союза весь дом бывш. Общества поощрения художеств; Президиум Ленсовета предложил Жилотделу осуществить это решение в течение II квартала и принять меры к тому, чтобы все занятые не по назначению квартиры-мастерские в Ленинграде были в порядке обмена предоставлены остро нуждающимся в них скульпторам и художникам.



И. Бродский. А. А. Жданов. Литография. 1935.

I. Brodski. A. A. Jdanov. Lithographie. 1935.

В этих живописных произведениях наши „старики“ поднимаются на ту высоту серьезно и глубоко поставленной темы, на которой далеко не всегда стоят в своих произведениях наши более молодые, целиком выросшие в советской действительности художники.

Борьба за большую проблемную вещь—важнейшая задача всех наших художников.

На данной выставке приходится с сожалением констатировать несомненные срывы некоторых художников в формализм, шаг назад, по сравнению с тем новым и крупным, что они же сами дали в своих более ранних, а то и одновременных работах. Эти срывы со всей определенностью говорят о том, что опасность формализма отнюдь не пройденный уже нами этап и что задача борьбы с ним не только не снята, но со всей остротой должна быть поставлена сейчас перед художественной общественностью.

Другой серьезнейшей опасностью нашего художественного фронта является пассивное, натуралистическое отображение явлений, подмена реализма „фотографизмом“, скольжение по поверхности трактуемой темы, вместо глубокого раскрытия ее. Эта опасность тем более сильна, что подобный подход часто прячется за актуальную тематику.

Несомненной опасностью, отчетливо выявившейся на данной выставке, является также и недоработанность, эскизность целого ряда выставленных работ, к тому же претендующих на звание „картины“.

Эта этюдность работ, вполне оправданная для молодых художников на данном этапе, отнюдь не может быть превращена в самоцель, как то имеет место у некоторых из наших уже вполне зрелых художников, для которых этюдность их работ стала творческим принципом.

Все выше отмеченные нами недостатки и срывы, свойственные многим картинам выставки, особенно резко бросаются в глаза еще и потому, что наряду с ними мы имеем на выставке целый ряд картин, действительно мастерских в своей общей и детальной законченности. По-разному звучат, разными творческими методами и в разном материале сделаны, но именно высоким уровнем своего мастерства могут быть объединены картины и рисунки И. Бродского, картины Рылова, Савинова, Петрова-Водкина, Лебедева, Тырсы, скульптуры Манизера, Эллонена, литографии Верейского, Самохвалова, Рудакова, гравюры Хижинского, Митрохина, Юдовина, рисунки Конашевича, Львова и др.

Большим достижением настоящей выставки является значительное количество серьезных, очень разнообразных по тематике, скульптурных работ. В значительно меньшей степени сказываются здесь те недостатки, которые мы отмечали по живописи. Выше стоит несомненно в этой области и средний уровень мастерства, но и в скульптуре, так же как и в живописи, нет или очень мало больших проблемных работ, о которых можно было бы сказать, что они вплотную подошли к глубокому реалистическому раскрытию образов нашей действительности.

На большой высоте стоят работы и отдела графики и рисунка на выставке — области, в которой ленинградские художники давно уже отвоевали для себя ряд первых мест в искусстве нашего Союза и за границей. Эту высоту своего искусства они удерживают и сейчас, но и к ним в равной мере, а то и в еще большей, — ибо к этому обязывает самый уровень имеющегося здесь мастерства, — относится сказанное нами выше о больших проблемных вещах, которых требует от всего изобразительного искусства наша современность.

Выставку заканчивает маленькая комната с несколькими витринами фарфора завода им. Ломоносова, давшего ряд тонких, мастерских работ.

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ЖИВОПИСЦЫ

А. ГУШИН и С. КОРОВКЕВИЧ

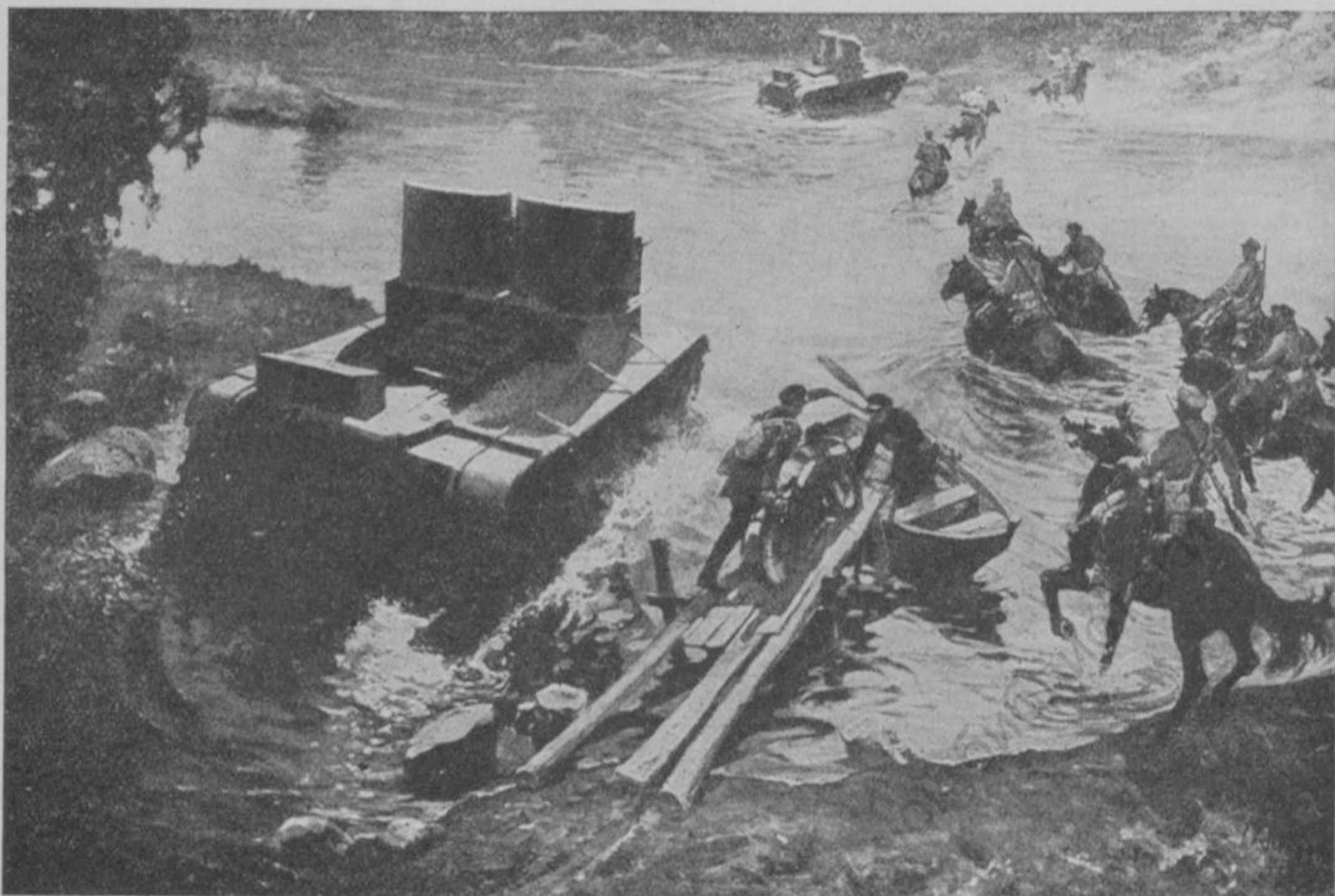
Н АШ обзор представленных на выставке работ мы начнем с группы художников, преимущественно старых мастеров, давно уже работающих над крупными полотнами советской тематики и в основном сгруппированных в первом большом зале. Здесь представлены работы И. Бродского, В. Зверева, Р. Френца, И. Дроздова, М. Авилова, Е. Чепцова и др. Выставленные ими вещи с несомненностью говорят о значительных сдвигах и творческом росте большинства этих художников. Ярким примером тому может служить прежде всего выставленная И. И. Бродским „Первомайская демонстрация на Проспекте 25 Октября“. „Демонстрация“ — сравнительно большая картина, привлекающая внимание своей мастерской передачей огромной массы демонстрантов, широким потокомдвигающихся на зрителя. По сравнению с предыдущими картинами Бродского особенную привлекательность этой вещи сообщает объединяющий ее мягкий колорит и то ощущение праздничности и солнечного света, которое прекрасно удалось выявить художнику. В этой большой тематической вещи Бродского в значительной степени проявились те чисто живописные достоинства его работ, которые мы до сих пор знали, главным образом, в его пейзажах и этюдах, и отсутствие которых в прежних тематических полотнах мастера сообщало им известную сухость и фотографичность самого показа события.

Известные сдвиги видим мы в творческом росте художника



И. Бродский. Днепрострой — котлован.
Масло. 1934.

I. Brodski. A la construction du Dnieprogues.
Peinture. 1934.



М. Авилов. На маневрах. Масло. 1934.

M. Avilov. Aux manoeuvres. Peinture. 1934.

В. А. Зверева. Среди его вещей самой крупной является, безусловно, „Портрет Кирова“. Не удался Звереву его портрет Ленина, мало похожий и совершенно утративший все то великое, ленинское, что всегда живет для нас в его образе. В своих портретах ударников (постоянная тема его творчества за последние годы) Зверев, по сравнению с прежними работами, дал более углубленную, внутреннюю характеристику.

Большим шагом вперед в творчестве художника И. Г. Дроздова является его триптих „Ленинградский порт“, одна из наиболее крупных вещей в первом зале выставки. В нем художник хотел развернуть показ работы и значения ленинградского порта, дав общий вид барочного бассейна с берега в центральной части триптиха, в левой — ледокол, ведущий суда в порт, в правой — погрузку досок на пароход в лесоэкспортной механизированной гавани. „Ленинградский порт“ — крепко сделанная, серьезная вещь. Интересна и сама попытка развернуть многосторонний показ жизни порта в форме триптиха.

Сказанное о „Ленинградском порте“ Дроздова в такой же мере может быть отнесено и к художнику М. И. Авилову, давшему на выставку большую картину „На маневрах“, изображающую переправу танков и кавалерии через реку. В этой серьезно построенной вещи художником в значительной степени преодолевается внешний иллюстративный подход к теме; в картине появился ряд живописных достоинств в решении света и в передаче пейзажного окружения, композиционно объединенного со сценой переправы танков, а не „приписанного“ к ней.

Менее отчетливы сдвиги в двух больших картинах, показанных Е. М. Чепцовым („Молотьба в колхозе“ и „Маевка в 1891 г.“). В „Молотьбе в колхозе“ есть несколько живо схваченных фигур колхозниц, поме-

щенных в центре картины, но решение всей вещи в целом как в композиционном, так и в цветовом отношении, никак не может быть признано удачным. Последнее особенно сказывается в грязных тонах расцветки фигур первого плана, данных художником в тени. Более продумана в своей общей композиции его „Маевка в 1891 г.“, дающая протокольный показ взятой в ней темы прошлого нашего революционного движения.

Из выставленных картин художника П. Д. Бучкина наиболее интересен портрет народного артиста П. З. Андреева. Тематические же вещи более слабы, особенно „1 Мая 1920 г. — Всероссийский праздник труда“, взятая в плане иллюстративной, анекдотической картинки, и потому производящая впечатление ходульной и ложной вещи, к тому же и технически слабо сделанной.

Из больших тематических вещей этого зала останавливает на себе внимание композиция Р. Р. Френца „Штурм Кронштадта“. Вещь интересна своим решением движения масс красноармейцев, штурмующих со льда форты Кронштадта. Слабая сторона картины — ее свет и цвет, какой-то театральный, словно все действие происходит на сцене, в нарочитых, фиолетово-зеленых переливах театральных прожекторов.

Попытку разрешить исторический революционный сюжет дал и В. А. Кузнецов в своей картине „За власть Советов“, изображающей площадь перед Смольным в Октябрьские дни. Но эта попытка не удалась художнику, подошедшему к своей теме только с внешней ее стороны. Вещь не продумана ни композиционно, ни в колорите: нечеткая группировка



Е. Чепцов. Маевка в 1891 году. Масло. 1934.

Е. Tcheptsov. Le 1-er Mai 1891. Peinture. 1934.



П. Бучкин. Народный артист П. Андреев. Масло. 1934.

P. Boutchkine. Le chanteur P. Andreyev. Peinture. 1934.

ставлен на этой выставке Н. И. Д о р м и д о н т о в. В этой тщательно выписанной и проработанной в рисунке вещи художник ставит перед собой задачу акцентировки состязания на бурном столкновении двух пар футболистов. Двое из них даны в прыжке, как бы висящими в воздухе, что придает всей картине характер замедленной демонстрации киноплёнки и вредит ее общему впечатлению. Подобная трактовка движения не усиливает, а, наоборот, разбивает его реальность. То же самое можно сказать и об утрированной экспрессии в выражении лиц футболистов, создающей неприятное впечатление каких-то искаженных масок. Другая вещь Дормидонтова „Дискометатель Архипов“ дает сильно поставленную фигуру спортсмена, заносащего диск, в четко схваченном движении всего его тела. Но академическая „рисуночная“ трактовка самой фигуры, вообще свойственная работам Дормидонтова с их сухой проработкой мускулатуры и ровно окрашенной поверхностью тела, превращает его живую материю в пустую резиновую форму.

масс, горящие на дворе костры с клубами дыма, свет фар автомобилей и озаренный зеленым и фиолетовым фасад Смольного, с его освещенными красными окнами поданы художником с упором только на внешний эффект,—все это создает впечатление скорее пожара Смольного, а не картины величайшего исторического события. Картина эта навязчиво ассоциируется со старой лубочной олеографией. Лучше, по сравнению с этой вещью, его другая—простая, не надуманная картина—„Материнство“.

Несколько особняком стоят в этом зале Н. Э. Радлов с его тремя, в обычной для него манере сделанными, портретами и единственная здесь по своему сюжету показа заводского производства картина Н. А. Ионина „Завод Севкабель“, — добросовестно выполненная, но жесткая по своему колориту.

Большой картиной „Футбольный матч Ленинград—Турция“ пред-



Б. Цветков. Тральщики у причала. Масло. 1934.

B. Tsvet'kov. Bateaux de remorque. Peinture. 1934.

Таже сухость свойственна и показанным на выставке двум работам С. А. Павлова — натюрморт „Красный Крым“ и „Строительство Володарского моста“.

А. А. Андреев — серьезный художник, подходящий к работе добросовестно, много работающий, но которому, однако, очень трудно изжить свои прежние творческие ошибки. Схематизм и театральная напыщенность прежнего метода Пролеткульта еще и посейчас находит свое отражение в его творчестве. Триптих Андреева „Беломорканал“ создает впечатление пустынных декораций, окрашенных искусственным светом рампы, от чего художник только частично избавляется в картине „Ремонт диабазовой мостовой“. Отсутствие работы над живой, непосредственно взятой натурой сказывается и на его натюрморте, в котором, несмотря на тщательную его прописку, чувствуется только мертвая поверхность вещей.

Рядом с портретом Кирова работы Зверева выставлено несколько небольших пейзажных эскизов М. Г. Платунова, посвященных г. Уржуму, где родился и учился Киров. Платунову же принадлежит и ряд больших выразительных пейзажей Невы. Кроме них им даны на выставку еще две большие многофигурные композиции: „Пляж у Петропавловской крепости“ — слабая по цвету вещь с манерными фигурами пляжников — и „Лыжники на Неве“. Вторая вещь строже по рисунку, более звучна по цвету, но холодна.



В. Кузнецов. Материнство. Масло. 1934.

V. Kouznetsov. Maternité. Peinture. 1934.



Р. Френц. Штурм Кронштадта. Масло. 1935.

R. Frentz. L'assaut de Kronstadt. Peinture. 1935.



Н. Радлов. Портрет. Масло. 1934.

N. Radlov. Portrait de femme. Peinture. 1934.

рисующийся на фоне грозового неба, вырастает в образ гиганта, шагающего навстречу буре. Так воспринимается замысел художника. Этой идее вещи созвучен и весь колорит картины, выдержанный в глубоких фиолетовых и оранжевых тонах. Но всё же в данной картине художнику не удалось показать исторически-правдивый образ Ленина. Картина остается дискуссионной. Однако в творчестве Рылова эта картина — показатель того углубленного пути к пониманию, в данном опыте, может быть, и спорному, революционной проблемы, каким идет этот крупный и своеобразный художник¹.

Другой большой проблемной картиной является картина А. И. Савинова „Принятие декрета о Красной армии в 1918 году“. Эта картина является, безусловно, одной из наиболее серьезных и глубоко продуманных вещей на выставке. Историческое заседание, длившееся всю ночь; слева, за небольшим столом, Ленин, читающий вслух текст принятого решения, и более тридцати фигур участников обсуждения его, расположенных в разных позах вокруг столов, физически усталых, измученных нечеловеческим напряжением и бессонницей, но внимательно вслушивающихся в слова окончательной формулировки декрета. Пафос события, всю грандиозность происходящего здесь, в этой серой и неприглядной комнате, наполненной такими простыми, и в то же время великими, делающими

Из остальных пейзажных работ, выставленных в этом зале, надо особо отметить пейзажи Г. М. Бобровского, марины А. И. Кудрявцева и виды нашего Севера Б. И. Цветкова. Вещи Кудрявцева — крепко сделанные и лаконичные по цвету, хорошо передающему суровость северных морей. Серьезно трактована и его фигура рыбака. Виды Мурманска и „Тральщик у причала“ Цветкова сближают его до известной степени с Кудрявцевым по суровости передачи, хотя и более сухой, нового облика нашего Севера.

Перейдем теперь к большим проблемным вещам, с которыми выступил на выставке ряд наших старых крупных мастеров живописи. Картина А. А. Рылова „Ленин в Разливе“ — это опыт раскрытия образа вождя мирового пролетариата, путем реалистической символики. По берегу помрачневшего перед бурей залива, покрытого рябью волн с белыми гребешками, на фоне покрытого тяжелыми грозовыми тучами неба, навстречу ветру быстро и твердо шагает Ленин. Голова его чуть поднята вверх, взор устремлен вперед. Облик его, четко

¹ Подробную оценку картины Рылова см. № 1 „Искусства“ за 1935 г., стр. 8.



М. Платунов. Лыжники на Неве. Масло. 1934.

M. Platounov. Les skieurs sur la Néva. Peinture. 1934.

историю, людьми, хотел выявить в своей картине художник, и, надо сказать, что это в очень большой мере удалось ему, именно так ее и воспринимает массовый зритель на выставке. Вся вещь объединена двумя разными источниками света — светом лампочки, продолжающей еще гореть над столом Ленина, освещающим его и левый угол картины, и светом серого утра, проникающим в комнату из окна слева, освещающим центральную и правую часть композиции. Эта сложная, световая проблема не до конца далась художнику в цвете. Взятая им цветовая гамма серых и коричневых тонов делает несколько сухим и мертвенным весь колорит картины, сообщая ей тоскливый отпечаток. Это впечатление усугубляется еще тем, что непропорционально большой (почти половина полотна), темный и ничем не разбитый фон задней стены давит своей тяжестью на всю композицию, вбирая в свой общий, темносерый тон темные же человеческие фигуры.

Более ярко решена в цветовом отношении только фигура справа у окна, и это ее слишком выдвигает вперед, вопреки общему замыслу всей композиции.

Третьей крупной проблемной вещью, находящейся во втором зале слева, включающем картины К. Петрова-Водкина, А. Самохвалова, А. Пахомова, Д. Загоскина, В. Пакулина и ряда молодых художников, является большая картина К. С. Петрова-Водкина „Тревога“.



Н. Дормидонтов. Футбольный матч СССР — Турция. Масло. 1935.

N. Dormidontov. Le match URSS — Turquie. Peinture. 1935.



А. Рылов. Ленин в Разливе. Масло. 1934.

A. Rylov. Lénine à Razliv en 1917. Peinture. 1934.



А. Савинов. Принятие декрета о создании Рабоче-крестьянской Красной армии в 1918 г. Масло. 1934.

A. Savinov. La lecture du décret sur l'organisation de l'Armée Rouge en 1918. Peinture. 1934.



А. Кудрявцев. Рыбак с Псковского озера. Масло. 1935.

A. Koudriavtsev. Pêcheur du lac de Pskov. Peinture. 1935.

ваешься в нее, тем больше поддаешься ее эмоциональной направленности. Это прекрасно удалось мастеру, и в этом звучании вещи для зрителя — сила и основное достоинство картины.

Не удался художнику портрет Ленина. „Апостольская“ трактовка никак не вяжется с образом вождя и теоретика мировой революции.

Кроме этих двух вещей и большой, целиком еще остающейся в плане прежних композиций, картины „Весна“, на выставке даны еще три портрета (К. А. Федина, эскиз портрета Андрея Белого и девочки) и два, как всегда поражающих своей изумительной сделанностью, натюрморта Петрова-Водкина.

Целым рядом вещей, очень неравноценных в своей художественной значимости, представлен в этом же зале художник А. Н. Самохвалов. Наиболее крупным и новым из всего того, что сделал Самохвалов за прошлый и этот год, является безусловно его серия из десяти акварелей „Девушки Метростроя“. В небольшой статье, сопровождающей публикацию этих акварелей в журнале „Искусство“ № 2 за 1935 г., художник рассказывает, что в основе их лежат не зарисовки с натуры, а свободно выявленные образы молодых работниц такими, какими сложились эти образы в сознании, в результате длительного наблюдения за каждой из них в ее работе, движении, отдыхе и т. п. Но „Девушки Метростроя“ Самохвалова, в стремлении художника к обобщенной, монументальной трактовке своих образов, таят в себе большую опасность, опасность подчинения

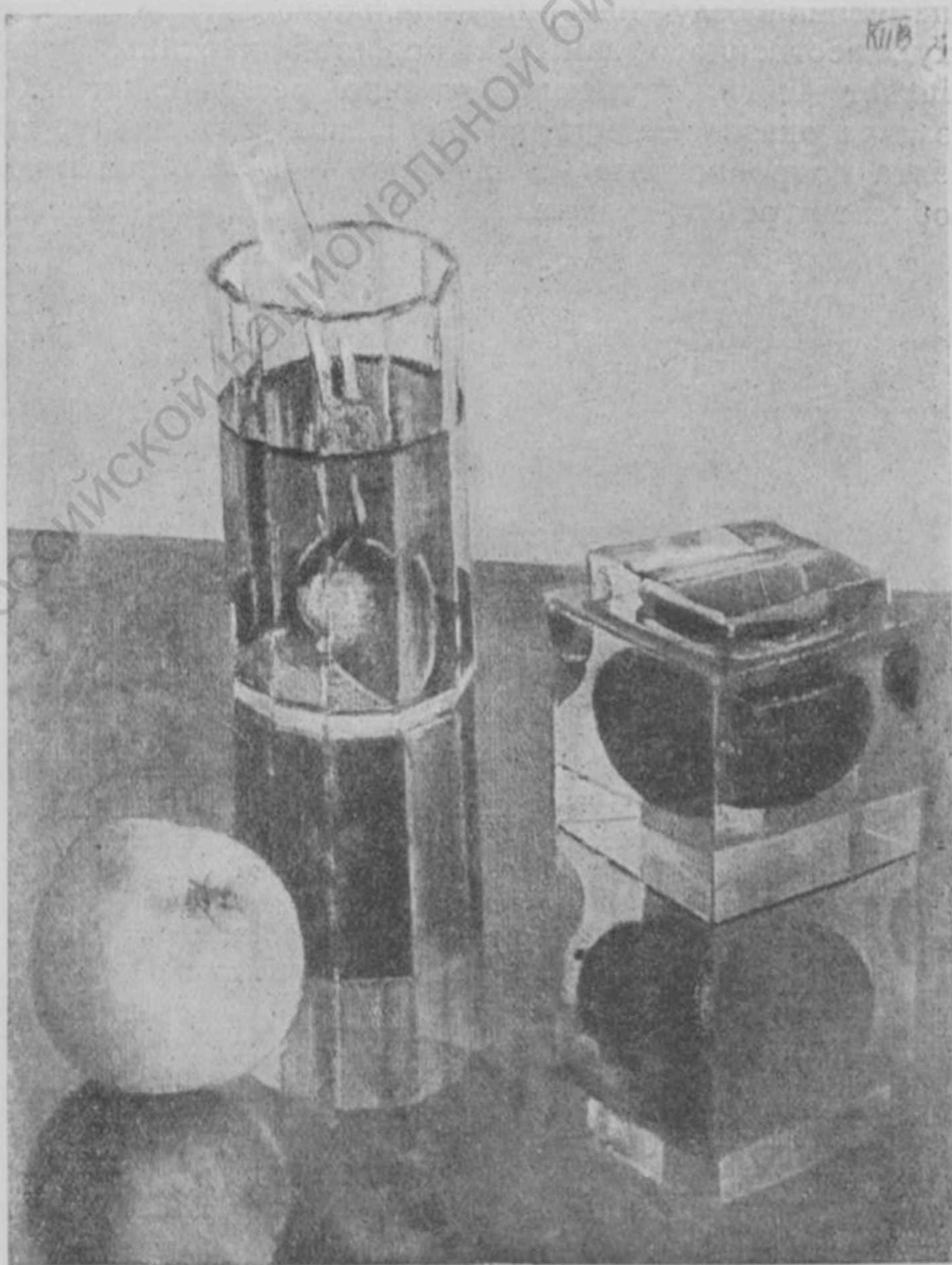
В данном обзоре выставки не приходится, конечно, ставить вопрос об общей направленности всего предшествующего творчества Петрова-Водкина, сильные и слабые стороны которого отчетливо сказались и в этой вещи. Она замечательна другим — тем, что она вносит собой в общий процесс развития советского искусства, и тем, что она дает для самого мастера на его сегодняшнем этапе развития. „Тревога“ поднимает на большую принципиальную высоту решение в нашем искусстве проблемы революционного жанра. Глубокая ночь 1919 года, враг, подошедший под ее покровом вплотную к городу или может быть уже ворвавшийся в него, и семья рабочего, разбуженная этой тревогой, готовая ко всему, что может наступить через несколько мгновений. Мать одевает девочку, отец-рабочий, спавший не раздеваясь, всматривается через окно в ночь, стараясь угадать, что там происходит, и к чему прислушивается, повернув в сторону голову, его жена. Настроение тревоги, которую испытывают они, передается и зрителю картины; чем больше всматри-

индивидуального обобщенному, от чего их в данном случае до известной степени предохраняет общая эскизность акварельного наброска. Опасность эта во всей отчетливости выступает перед нами в трех больших выставленных Самохваловым работах — в портрете Кирова и в двух спортивных композициях, в которых мы имеем дело с несомненным формалистическим срывом художника.

Портрет Кирова был серьезно задуман художником, стремившимся создать, при сохранении всех черт индивидуальной характеристики, художественно обобщенный, монументальный образ вождя. Но решить эту задачу в подлинно реалистическом плане художнику не удалось. Задуманное им единство индивидуального и типичного в образе вождя оказалось разорванным абстрагированными поисками монументальности: решение поставленной задачи идет от фресковой плоскостности и ее цвета.

Поиски художника в выборе любых средств художественного языка вполне, конечно, закономерны, если только они идут в единстве с содержанием произведения и определяются им. В данном случае налицо разрыв, поиски превращены в самоцель и в своей абстрактности растворяют индивидуальность, а с ней и реальность образа Кирова.

То же самое произошло и с двумя спортивными композициями художника, несмотря на то, что в них есть прекрасно переданные отдельные куски. Нарочитая плоскостность построения картины, расплывающийся контур, туманный рисунок фигур и жидкий мазок письма придают в обеих этих картинах изображенным фигурам все тот же нереальный, призрачный характер. Искусственность, формалистическая надуманность „фрескового“ подхода художника к своей теме резко выступает в этих вещах, особенно при сопоставлении их с рядом же находящейся фигурой комсомолки-осоавиахимовки, начатой еще в связи с более ранней большой работой Самохвалова „Комсомол на маневрах“, но законченной в 1935 году. Крепко сделанный, в четких рельефных очертаниях образ девушки-комсомолки действи-



К. Петров-Водкин. Натюрморт. Масло. 1934.

C. Petrov-Vodkine. Nature morte. Peinture. 1934.

тельно дает образ нашего нового человека, и его художественная правдивость выявляет лучше всяких слов формалистические срывы художника, никак не оправдываемые в его трех центральных вещах.

Есть элементы формалистической надуманности и в ряде работ А. Ф. Пахомова. Это сказывается и в его серии голов нацменок Института народов Севера СССР, чертам лиц которых художник придал нарочитую стилизацию и тем, для ряда из них, снял самую реальность образа, превратившегося в маску. Есть это и в его пейзажах, где у него, так же как и у Самохвалова, сказывается некритическое увлечение фресочной архаикой, а отсюда нереальность и намеренное уплощение пространства, кулисное построение его, нарочитый подбор красочной гаммы. В чем силен Пахомов, где он действительно дает художественно полноценные и реальные образы, — это в большей части выставленных им этюдов ребят, которых он писал в пионерлагере „Артек“, на пляжах Ленинграда и т. п. Хорошо передана и крепко собрана в них форма загорелого здорового тела, бодрого, полного сдержанного движения, лица ребят — ребят действительно наших, маленьких граждан СССР. Стремление перенести эти образы в общую монументальную композицию, создать группой ребят разных национальностей, спаянных в одно целое под красным флагом вышки пляжа, как бы памятник делу интернационального лагеря „Артек“, (что лежит в основе художественного замысла большой картины „На солнце“), еще никак не может быть признано удачно реализованным. Большая композиционная задача оказалась еще не по силам художнику, картина перегружена, разбита подробностями, главное же — в ней значительно утрачена реальность образов ребят, таких живых и непосредственных в этюдах. Здесь, в этом

стремлении к монументализму своего решения художественной проблемы, Пахомов стоит перед той же опасностью, что и Самохвалов в его разобранных нами выше вещах.

Насквозь формалистичным было в предшествующие годы творчество Д. Е. Загоскина. На выставке „Художники РСФСР за 15 лет“, он выступил с рядом пейзажных этюдов, в которых сквозь формалистическое мироощущение художника впервые выступило стремление пойти по новому пути и дать непосредственное отображение реальной природы. Этот наметившийся уже тогда перелом в мировоззрении художника на данной выставке выявлен



А. Самохвалов. Осоавиахимовка. Масло. 1935.

A. Samokhvalov. Membre de l'Osoaviakhim. Peinture. 1935.



В. Лебедев. Букет у окна. Масло. 1934.
V. Lebedev. Bouquet de fleurs. Peinture. 1934.

с полной отчетливостью. В ряде пейзажей, особенно в пейзаже с берегами и в пейзаже с катком, в этюде лыжницы художник дал живую, реальную действительность, окутанную лирикой, большой эмоциональностью восприятия. Эти вещи дают уверенность, что художник сумеет справиться и окончательно отойти в дальнейшем от своего формалистического прошлого, которое на данном этапе еще дает себя знать в некоторых его вещах, также показанных на выставке. Его „Молотьба ночью“ — засушена, художественно погублена именно тем, что формалистические схемы прошлого не могли дать художнику тех средств выражения, которые нужны для поставленной в этой вещи сложной задачи. То же самое может быть сказано и о его большом портрете молодого ученого Айрапетянца в лаборатории.

Из тех же формалистических исканий группы художников, объединявшихся в „Круге“, вышел и В. В. Пакулин. На данном этапе, по выставленной им большой вещи „Молотьба“, а главное, по

его этюдам можно заключить, что присущий его прежним вещам формалистический схематизм, идущий от не критических увлечений как западноевропейским новейшим искусством, так и древней фреской, им несомненно преодолевается, но с большим трудом. „Молотьба“ в целом остается еще призрачной и нереальной, воспринимается как сплошное розоватое пятно, в котором теряются фигуры. Пакулин искренний художник, много работающий над цветом, чувствующий его. Чего он может достичь, в этом направлении — показывает его небольшой эскиз „Коровы“. Изживая формализм, художнику необходимо преодолеть и еще одну, отрицательную сторону его творчества, —



А. Самохвалов. Портрет в красном. Масло. 1935.

A. Samokhvalov. Portrait de femme. Peinture. 1935.

„принципиальную“ эскизность. По существу, и в своей „Молотьбе“ он дает только эскиз, выросший до больших размеров.

Непреодоленным остается еще формализм в творчестве В. В. Купцова — бывшего ученика Филонова. Купцов уже несколько лет упорно работает над передачей впечатления от воздушного полета, но идет к своей задаче еще в большей степени в прежнем формалистическом плане, превращая поиски решения из средства раскрытия темы в самоцель. В одной из его вещей на выставке над городом снижается аэроплан. Город лежит как раскрашенная топографическая карта, как некая схема, построенная еще исключительно по отвлеченному представлению об этом виде города сверху. Некоторый, но еще очень слабый сдвиг в сторону передачи реально наблюдаемой действительности может быть отмечен в его картине „Дымовая завеса и парашютизм“. Но трактовка всей этой композиции в целом еще продолжает оставаться в пределах прежних, абстрактно надуманных схем.

С. И. Дымшиц-Толстая — в своем творческом прошлом конструктивистка — много лет не фигурировала на ленинградских выставках. В картине „Председательница сельсовета Даша Прохорова“, несмотря на ряд недочетов — фигура мало материальна, взята слишком плоско и невесомо, более рисуночна, чем живописна — художница в основном справилась со своей задачей и подошла к раскрытию образа новой женщины.

Следующий небольшой зал занимают в основном художники, идущие от переработки культуры новейших течений западноевропейского искусства. Среди них мы должны прежде всего остановиться на вещах В. В. Лебедева, который выступил с целой серией женских портретов, написанных под явным влиянием Ренуара. Художник блестяще усвоил технику этого мастера и виртуозно справляется с живописной поверхностью вещи. Для Лебедева — Ренуар далеко не первая „крепость“ французского искусства, которую брал автор на своем творческом пути. Однако ряд его работ, менее изысканных, но более самостоятельных в смысле творческого метода, может быть поставлен в ряд новых его достижений. Таков его „Портрет Р.“, сделанный без излишнего щегольства, такова его „Девушка в голубом“,

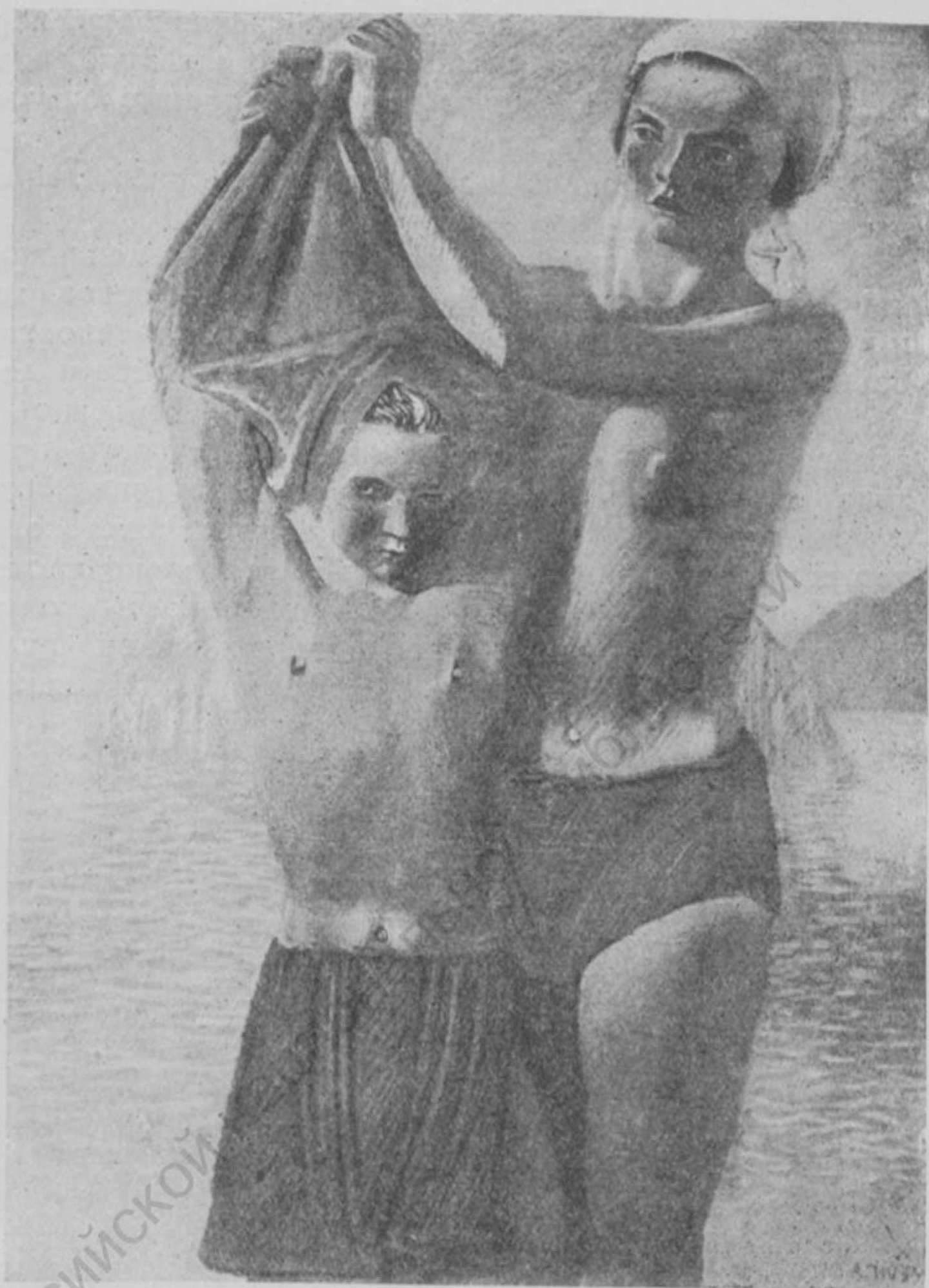


А. Самохвалов. Лыжница. Масло. 1933/34.

A. Samokhvalov. Skieuse. Peinture. 1933/34.

в которой типичный для Ренуара перламутр лесировок уступает место более самостоятельной для художника живописной манере: В. Лебедев великолепно справился с передачей живого человеческого тела. В этой вещи, как и в предыдущей, не чувствуется намеренно-изысканный выбор типажа, характерный для Лебедева.

Работы Лебедева убедительны как для рядового зрителя, так и для художника своей законченностью, подлинной станковостью. Для Лебедева не существует подрисованных и приписанных мест; все обдуманно и проработано кистью. Как на образец серьезной работы Лебедева над живописной реальностью вещей надо указать на его „Букет у окна“, в котором прекрасно передана даже такая деталь, как цвет застоявшейся воды в стеклянной банке. Лебедеву, как мастеру-портретисту, необходимо выйти за пределы излюбленного мещанского типажа



А. Пахомов. Сестры. Масло. 1934.

A. Pakhomov. Deux soeurs. Peinture. 1934.

и, применяя метод такого крупного мастера женского портрета, каким является Ренуар, не переносить вместе с этим методом и ренуаровское содержание, видение, ренуаровский выбор типажа. Нарочитая вычурность искусно подобранной модели должна в его творчестве уступить место более типичному, живому и здоровому, взятому от нашей действительности, от образа женщины нашей Советской страны.

Н. А. Тырса представлен на выставке исключительно в масляной живописи. Переход от прежних его акварелей к этому материалу характерен, как стремление художника к более углубленной живописной работе. Его последние пейзажи показывают серьезную работу художника над углублением пространства. В натюрмортах появилось разнообразие наблюдений, стремление конкретизовать предмет, насытить цвет светом и пр. Тырса теперь более смело и контрастнее работает цветом, живее подходит к предмету. В противоположность Лебедеву, у Тырсы, возможно благодаря привычке работать в акварели, выработалась и в масле эскизная декоративная манера, которая многими художниками выдается за окончательные результаты живо-

писных поисков. Преодоление этой эскизности, переключение на законченную станковую вещь — важнейшая задача для художника, и путь к ней для него, может быть, лежит через портрет, первые опыты которого Тырса показал на данной выставке.

Кроме наиболее полно представленных Тырсы и Лебедева, мы имеем здесь еще группу пейзажистов.

Н. Ф. Лапшин — один из многих ленинградских пейзажистов, находящихся под влиянием Марке. Работая в основном в графике, Лапшин дает и в своих живописных вещах элементы графичности, но по сравнению с Гринбергом, в его пейзажах больше прозрачности и легкости.

В. А. Гринберг — художник, серьезно работающий в пейзаже, сумевший по-новому дать город, без всякого привкуса графического подхода к городскому пейзажу. Используя опыт старых мастеров, художник сумел передать и своеобразие нашего, советского города с массивами его новых построек. Цвет Гринберга материально плотен, убедителен. Обращает на себя внимание сделанность и законченность его небольших картин, несмотря на широкую манеру выполнения, не дающих впечатления эскизов. В вещах есть строгость и холодноватость, характерная для нашего северного города. Сильно

завучала у Гринберга плотная, материально осязаемая зелень травы и кустов.

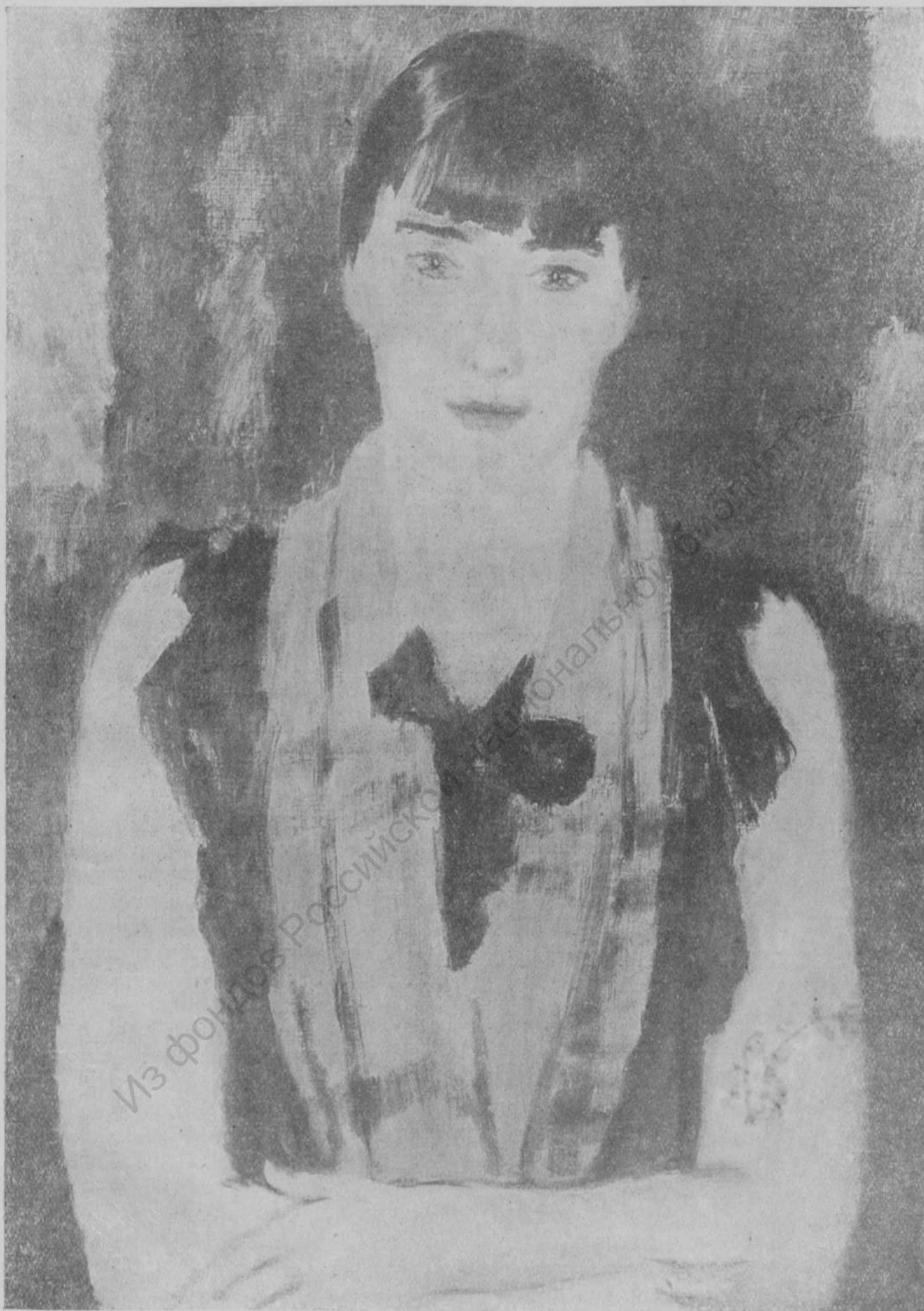
А. Е. Карев выступил на этот раз с задачей передачи Невы как большого сюжета, но в решении его перенес центр тяжести не на передачу реально раскрытого образа плененной могучей реки, а на проблему нового построения пространства, по существу отвлеченно-формально решаемого художником. Стремясь передать это пространство соотношением пейзажных планов и их цвета в строго плоскостном построении, художник разрушает реальность образа реки, давая вместо него схему. Это впечатление схемы сохраняет и облачная полоса.

А. А. Успенский выставил свободные и легкие акварели. Вещи его по своему характеру частично напоминают акварельные этюды Тырсы, но отли-



Д. Загоскин. Пейзаж. Масло. 1934.

D. Zagoskine. Paysage. Peinture. 1934.



В. Лебедев. Художница Шишмарева. Масло. 1935.

V. Lebedev. Portrait de l'artiste T. Chichmareva. Peinture. 1935.



Н. Тырса. Букет в банке. Масло. 1934.

N. Tyrsa. Bouquet de fleurs. Peinture. 1934.



Н. Тырса. Сидящая модель. Масло. 1934.

N. Tyrsa. Femme assise. Peinture. 1934.

чаются большей случайностью композиции.

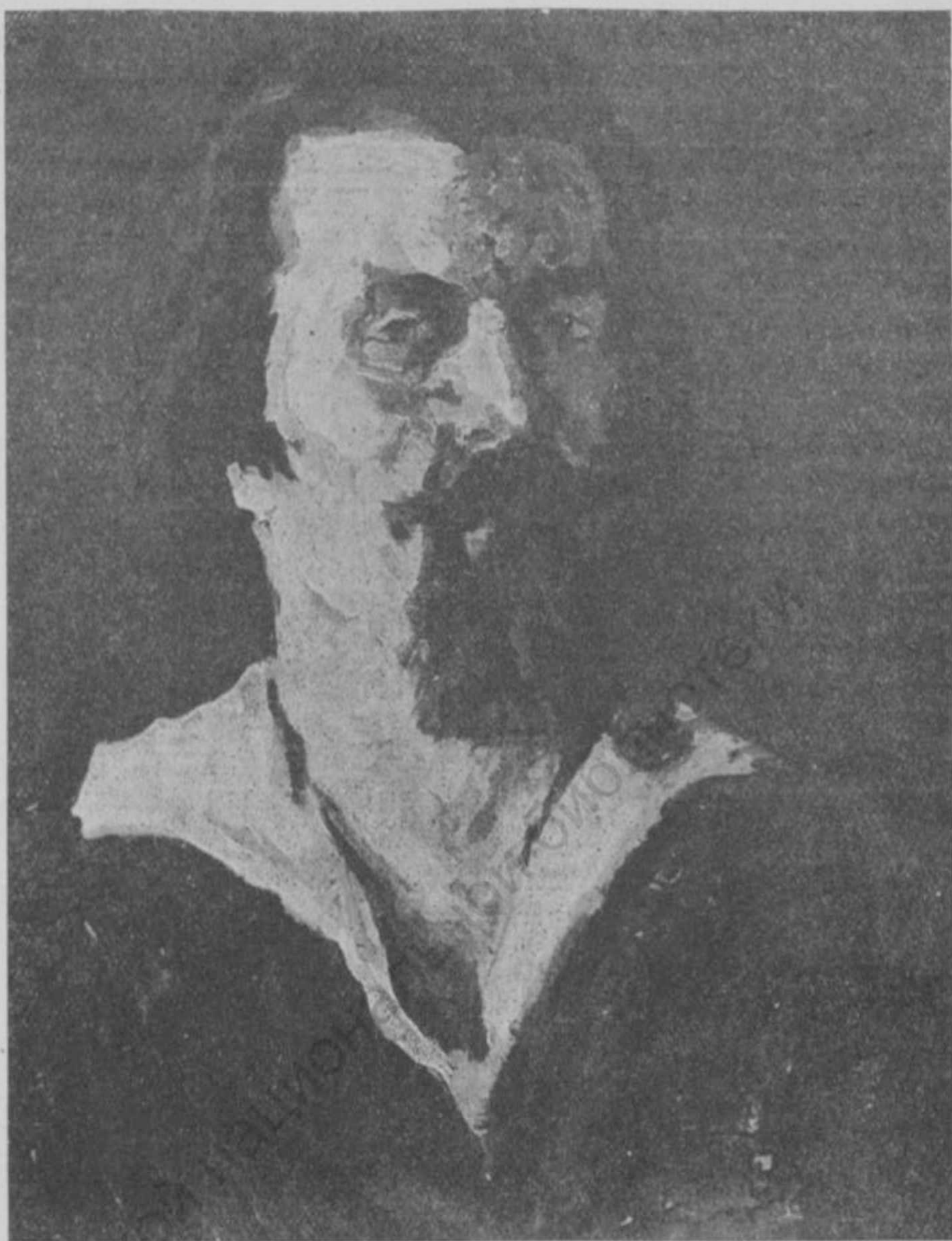
С большим темпераментом и буйством молодости работает художник В. В. Суков. Но он в пейзаже слишком безоговорочно воспринимает культуру французского импрессионизма. Среди работ Сукова обращают на себя внимание натюрморты, с присущей им более материальной передачей предмета.

Художник П. И. Львов дал на этот раз несколько однообразную серию приглушенно-зеленых пейзажей.

На выставке представлены последние работы недавно умершего художника К. С. Малевича, в которых автор в какой-то мере вышел уже за пределы беспредметного искусства. Вещи, представленные на настоящей выставке, — часть его предсмертной серии, которая была начата художником после выставки, организованной к 15-летию Октября.

Если работы выше рассмотренной группы художников в основном объединяет серьезное отношение к своим живописным задачам, высокий, у большинства, уровень самого художественного мастерства, то этого никак нельзя сказать о целом ряде картин, представленных на выставке, картин, которые являются ярким примером недооценки художником тех высоких требований, которые ставит перед ним настоящий момент.

В. Г. Тихов — постоянно выступающий с большими холстами — в картине „Работницы на подшефном корабле Балтфлота“ поражает слабостью композиционного построения и идейной проработки содержания вещи. Отсутствует всякая работа над типажем: все краснофлотцы изображены художником на одно лицо, лишь с малыми, нарочито придуманными вариантами. Нет и понимания цвета в его подлинной реальности, ибо художник, по существу, механически „обходит“ краской свою картину, совершенно не работая над колоритом вещи (красное платье, знамя, спасательный круг, платок на голове работницы — одна и та же красная краска). Другая картина Тихова — „Купальщицы“, — вызывает еще больше возражений, ибо, не говоря уже о технической слабости, она поражает своим нездоровым отношением к самому сюжету нагих купальщиц.



К. Малевич. Автопортрет. Масло. 1933.

S. Malewicz. Portrait de l'artiste. Peinture. 1933.

В. Н. Кучумов выступил с „броской“ вещью „Праздник в Петергофе“, где художник попеременно раскрашивает свои случайно расставленные фигурки всем имеющимся у него набором красок. Совершенно мертвой толпе, с ее цветистой крикливостью, вполне соответствует ядовитая зелень пейзажного фона. Все вместе дает удручающее впечатление дешевого лубка.

Н. К. Шведе-Радлова также не дала почти ни одной живой вещи. Если портрет академика Марра может еще задеть зрителя схожестью черт лица с оригиналом, то „Гражданская казнь Чернышевского“ поражает своей мертвенностью. Одеревяневшие и надуманные фигурки людей никак не увязаны в картине ни в композиционном, ни в смысловом отношении, такова же и цветовая сторона вещи. Но если в этой картине была хотя бы попытка взять серьезную тему, то в своих портретах балерин художница дает просто поверхностное и неудачное подражание портретам З. Серебряковой.

Вызывает полное недоумение портрет балерины Улановой работы художницы А. В. Ухановой: как могла попасть на серьезную профессиональную выставку подобная вещь?

То же можно сказать и о „Дарах природы“ В. С. Щербакова — совершенно мертвой и дилетантской вещи.

Большое количество работ на выставке принадлежит молодым художникам, многие из которых вообще впервые показываются на профессиональной выставке.



Н. Лапшин. Ленинград. Мойка. Масло. 1934.

N. Lapchine. Léningrad. La Moïka. Peinture. 1934.



Н. Лапшин. Переход через Неву. Масло. 1935.

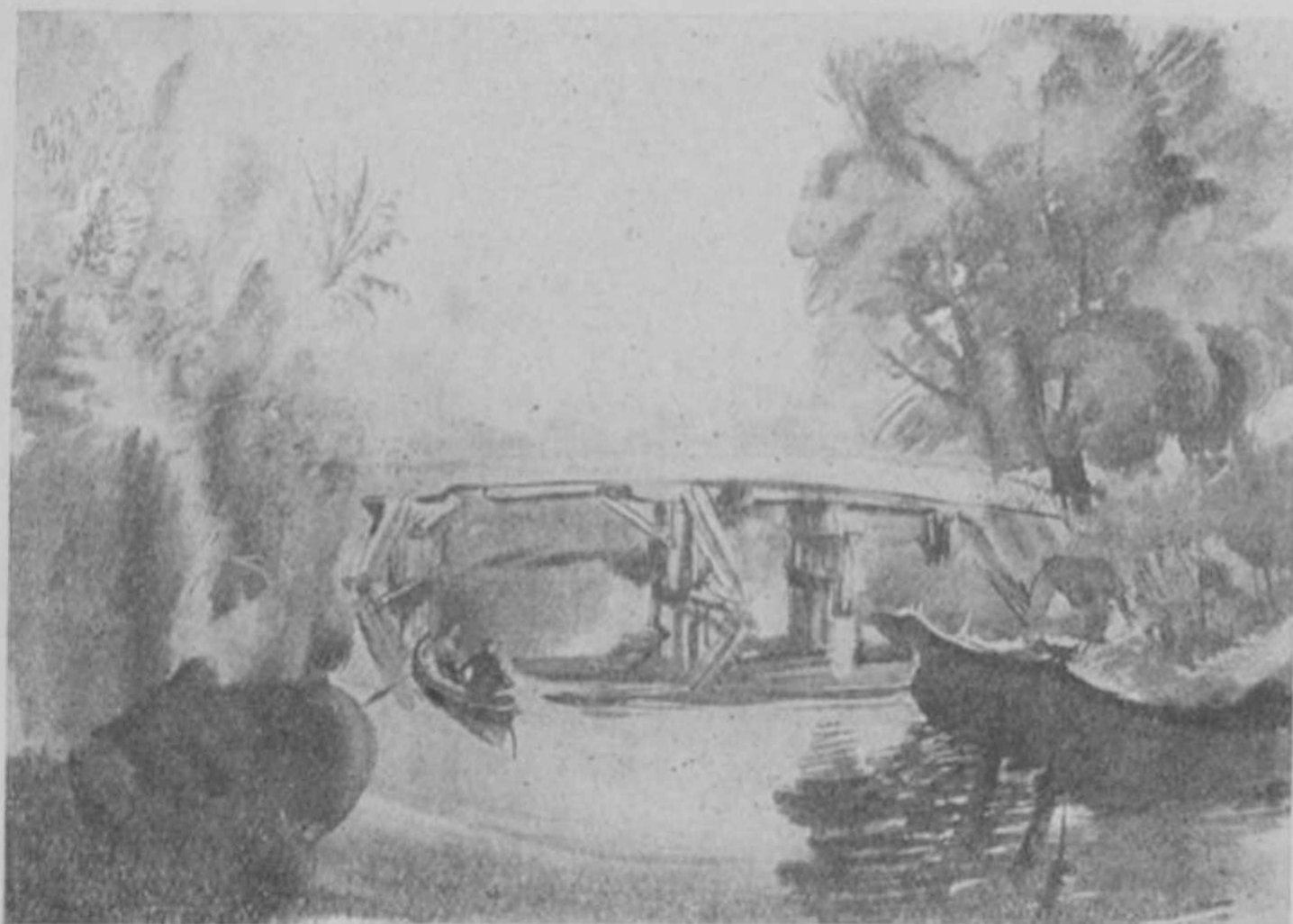
N. Lapchine. La Néva en hiver. Peinture. 1935.

Почти всех этих художников объединяет одна общая черта: они представлены по преимуществу этюдами, которые являются отражением свойства нашей молодежи на данном этапе стремления уйти с головой в работу над натурой.

Только немногие из молодых художников представлены на выставке большими тематическими полотнами.

Среди последних прежде всего должен быть упомянут Владимир Серов — аспирант Академии художеств, известный уже по ряду больших вещей, — давший и сейчас серьезную тематическую композицию „Наступление Юденича“. Но в этой картине Серов разочаровывает. „Наступление Юденича“ целиком повторяет его старые композиционные приемы. Сплошной людской поток, несмотря на, казалось бы, тщательную выписанность отдельных фигур, оставляет зрителя равнодушным и смотрится, как ровное серое пятно. В своей картине Серов не дает образа ленинградского пролетариата в дни Юденича. Это надо отнести как за счет малой и поверхностной работы художника над глубоким осмысливанием темы и типажа, над натурой, так и за счет недостаточной работы над цветом и композицией.

„Спартакоское восстание“ В. Л. Анисовича, подошедшего к своей теме экспрессионистически, оказалось в результате этой трактовки насквозь ложной и ходульной вещью. Восстания здесь, собственно говоря, нет. На фоне призрачного театрального задника спускается вниз по лестнице кучка людей, вернее, не людей, а жутких экспрессионистически подан-



А. Успенский. Болшево. Акварель. 1933.

A. Ouspenski. Bolchevo. Aquarelle. 1933.

экспрессионистическим заострением сюжета, а только углубленным подходом к ней от реальной действительности, вынашиванием ее идеи и упорной работой над формой, типажем, композицией и светом, изучаемыми в той же реальной действительности.

Хорошим противопоставлением этой абстрактной, надуманной вещи может служить большая же и законченная картина Т. П. Гюрджиана „Сдача хлеба на элеватор“. Оригинальная и живая вещь этого художника



П. Львов. Пейзаж. Масло. 1931.

P. Lvov. Paysage. Peinture. 1931

ных масок, долженствующих изображать фигуры различных участников восстания. Среди них особенно выделяется фигура каторжника в полосатом костюме, больше похожего на приплясывающего арлекина. Тяжелое впечатление от этой вещи углубляет и ее мертвенный, какой-то „гнилой“ колорит.

Данная картина для Анисовича должна послужить хорошим уроком: он должен понять, что большую революционную тему нельзя раскрыть надуманным

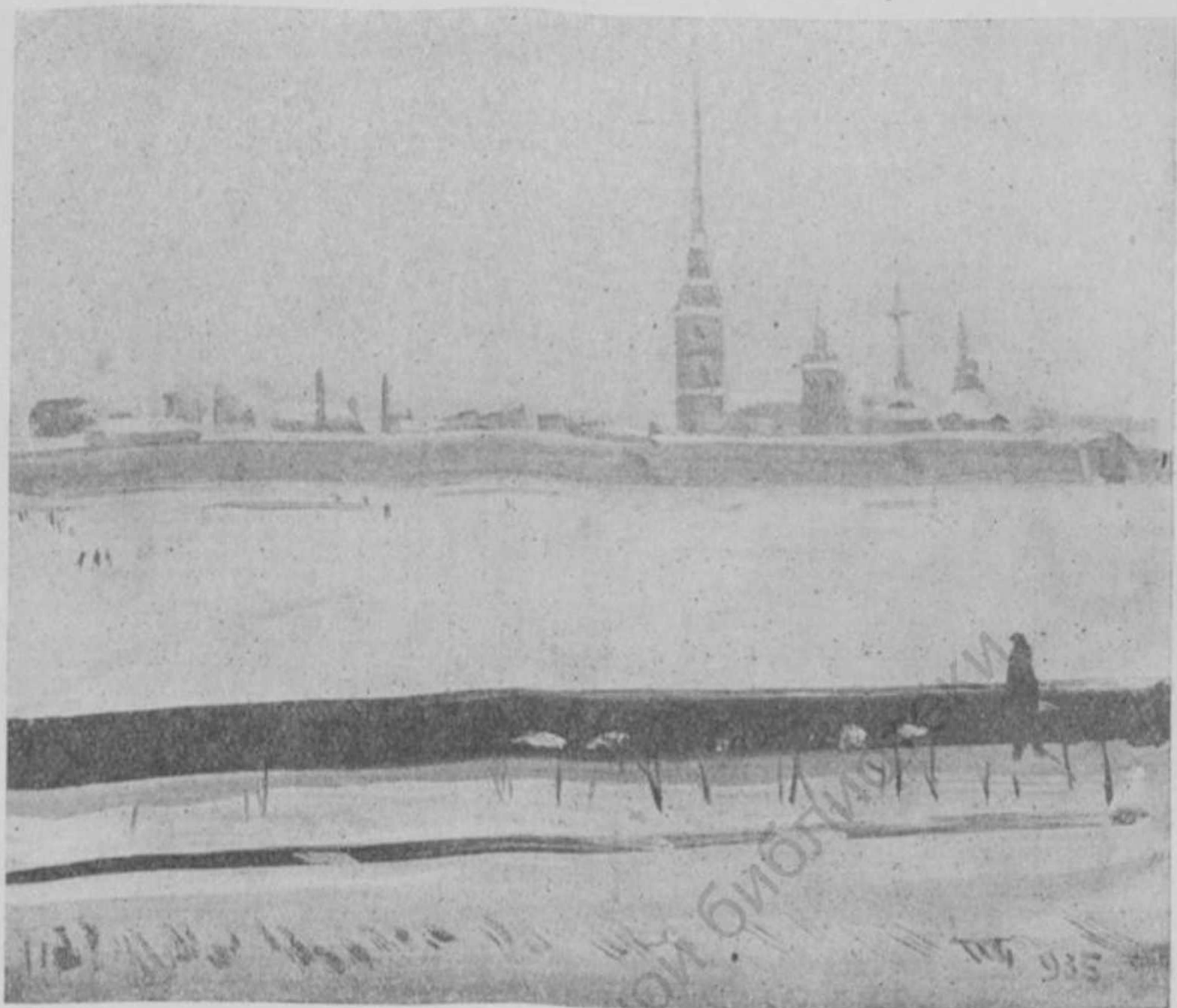
выделяется своим золотистым солнечным колоритом, ясностью пространства и ритмической спаянностью фигур. Художник в этой картине самостоятелен, идет в своем творческом процессе от реальной действительности.

Многие из наших молодых художников, давших на отчетную выставку большие вещи, уже известны своими работами в области графики.

Среди них следует назвать художника Г. Н.

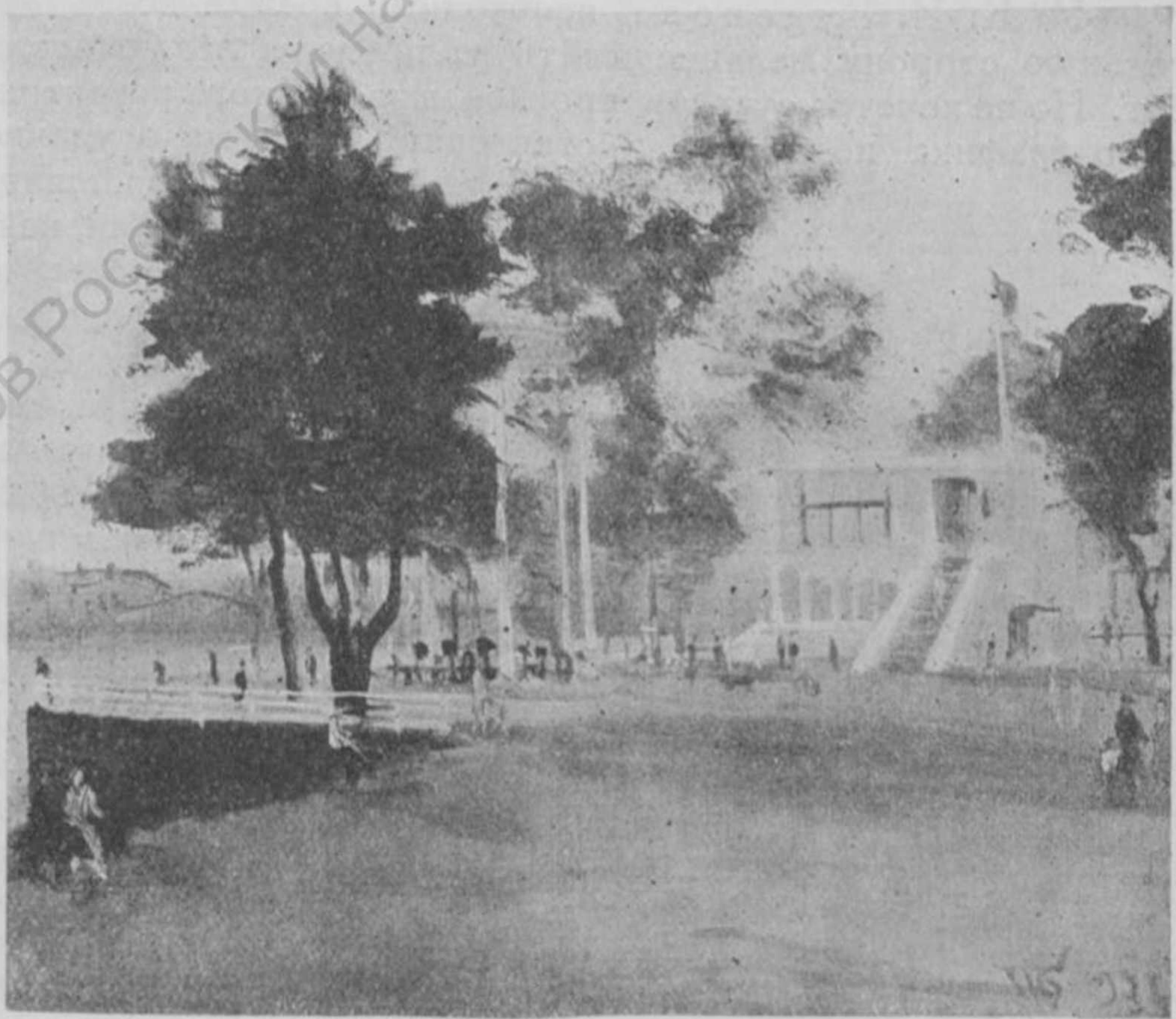
Биби́кова, выставившего две большие картины: „Стратостат Осо-авиахим I“ и „Передача самолета“. Первая вещь создает впечатление какой-то мертвенности: и стратостат и живые человеческие фигуры переданы с одинаковым безразличием к характеру материальности и изображаемого. Однако, во второй вещи автор сделал и серьезную попытку композиционно-четкого разрешения темы и сумел в известной мере дать почувствовать ветряный серый день, т. е. непосредственное конкретизировать обстановку совершающегося события.

Вещь В. И. Курдова „Бега на ленинградском ипподроме“ на первый взгляд очень динамична. Лошади несутся стремительно. Но если всмотреться внимательно, то окажется, что все лошади парализованы: задние ноги у них не действуют. И в этом сказалась характерная не только для одного Курдова утрата способности непосредственного подхода к натуре. Курдов решает в своей



В. Гринберг. Петропавловская крепость. Масло. 1935.

V. Grinberg. La Néva et la forteresse. Peinture. 1935.



В. Гринберг. Парк культуры и отдыха. Масло. 1934.

V. Grinberg. Au Parc de culture et de repos. Peinture. 1934.



В. Курдов. Бега на ленинградском ипподроме. Масло. 1935.

V. Kourдов. Courses au trot à Léningrad. Peinture. 1935.

картине ряд вопросов формального порядка, а натуры не видит.

У К. И. Рудакова необходимо прежде всего отметить как положительную сторону желание выйти за пределы исключительно графических работ. Но не хочется ставить прогноз живописного развития этого талантливейшего графика по одной выставленной еще мало удачной вещи.



А. Заколотин. Гора Азау Чегет Карабаш. Масло. 1934.

A. Zakolodine. Paysage au Caucase. Peinture. 1934.

Большинство работ нашей молодежи, как мы уже отмечали, — это этюды, проникнутые искренним желанием подметить живое, конкретное, освободиться от предвзятого схематизма, которым переболели многие художники.

Здесь прежде всего должен быть упомянут И. А. Тарнягин, отошедший от ошибок своих прежних квази-монументальных работ и целиком погружившийся в пейзажный этюд. На выставку он дал несколько акварелей и карандашных рисунков, в которых художник стремится как можно непосредственнее подойти к природе, передать задушевную лирику северного пейзажа. Вполне естественно, что, отходя от схематизма, Тарнягин все свои силы направляет на искание живописного.



Т. Гюрджян. Сдача хлеба на элеватор. Масло. 1935.

T. Gurdjian. Livraison des grains. Peinture. 1935.

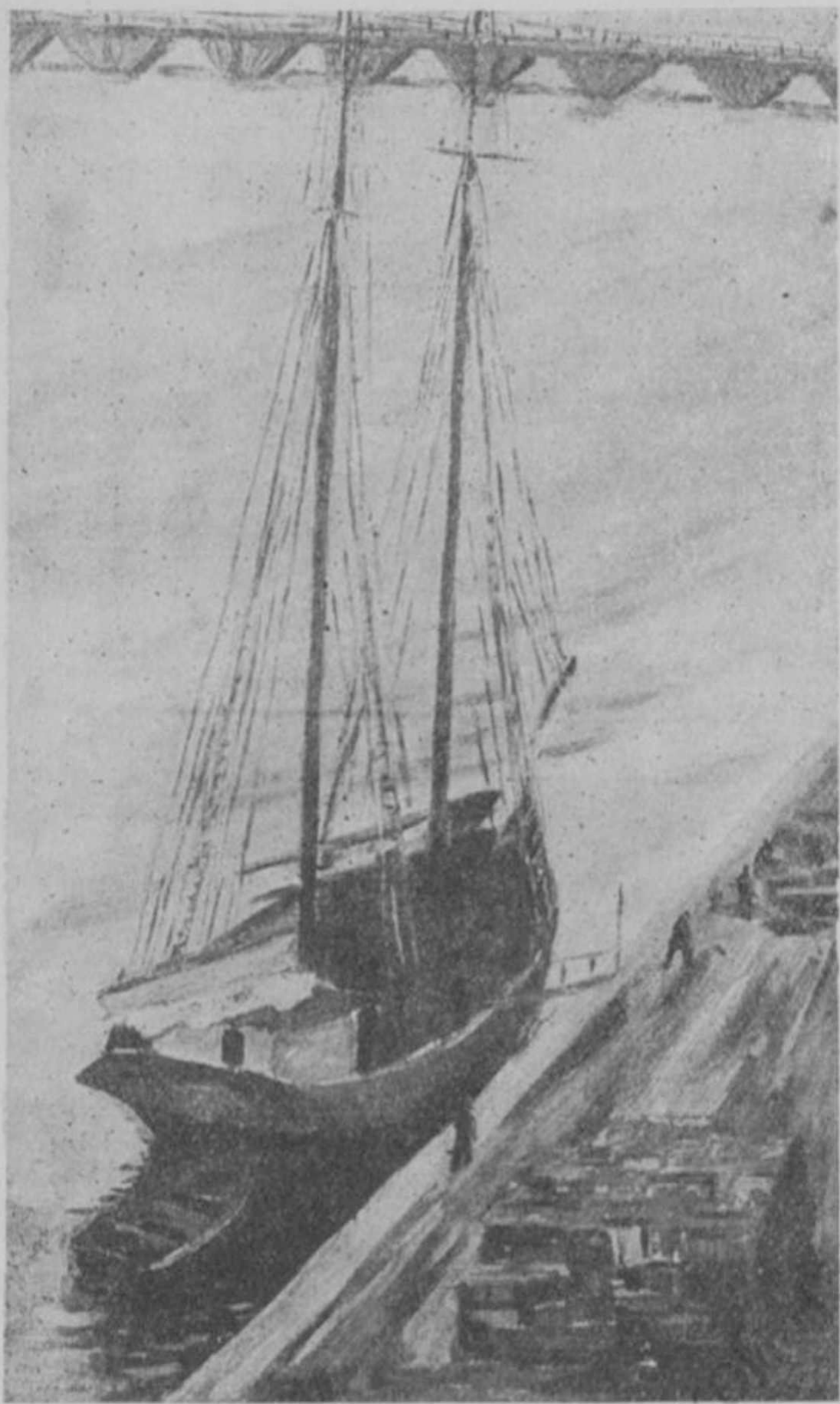
Путем того же пристального вглядывания в живой мир природы отходят от своего прежнего формализма и братья Прошкины. Если у А. Н. Прошкина еще имеются черты суховатой графичности, то В. Н. Прошкин в своих ленинградских этюдах порывает со своим прошлым более резко. Особенно показательно это в его пейзаже „После дождя“, где художник сумел по-новому для себя передать реальное качество цвета.

Н. И. Костров, представленный большим холстом „Мурманское побережье“, впервые дает на выставку вещь, в которой он покидает свою прежнюю, „обязательную“ для него полуимпрессионистическую гамму. Надо пожалеть о том, что в этой вещи нет той динамичности и компози-



И. Астапов. Портрет матери. Масло. 1934.

I. Astapov. La mère de l'artiste. Peinture. 1934.



В. Прошкин. Баркас. Масло. 1934.
V. Prochkin. La chaloupe. Peinture. 1934.

„Птичник“, несмотря на остатки поверхностно-импрессионистического подхода к природе, привлекает своей теплотой, пространственностью и легкостью.

В своем „Рыбаке“ Г. Н. Трауготт схватил черты характерной суровости. Однако, свежесть эскиза теряется от неясности и случайности „пририсованного“ фона, остающегося только куском загрунтованного холста, на котором плавают грязные пятна облаков. Та же неорганичность целого выступает и у И. С. Астапова в его этюде „Портрет матери“. Непроработанность в цвете и нереальность фона придают всей вещи Астапова характер случайности.

Ряд молодых художников, работая на этюде, вместе с тем стремится выйти за пределы эскизности. Так Н. В. Свиненко в своем большом холсте „Тренер в степи“, хотя, по существу, и не перешел за пределы большого проработанного этюда, но сумел поставить ряд больших композиционных и цветовых задач. В „Тренере“ художник пытается передать динамику лошадиного бега, но не совсем справляется с этой задачей. Бросается в глаза неверная передача реально трактуемого хода лошади. Композиция вещи внимательно проработана на основе близкой к теме картины Жерико. Художник сделал самостоятельную по цвету вещь, замутненность цвета обусловлена наблюдением над затянутой пылью степью.

ционной спаянности, которая была в одной из его прежних работ — „Молотьба“. Передний план его вещи похож скорее на сценическую площадку, чем на реальный берег реки или паромную пристань.

А. С. Ведерников, давший ряд пейзажных этюдов Ленинграда, близок к Лапшину. Вещи его своеобразно просты, хорошо расчленены в пространстве. Художник умеет взять композиционно живые куски пейзажа.

Эскизы Г. И. Иванова, однообразные по цвету, неравноценны по своему качеству. Если его увлечение зеленой гаммой может быть оправдано живым наблюдением, то его „Модель“ просто ученическая, не собранная в цвете вещь. Тяжелое серое пятно в центре этюда разрывает цельность цветового построения.

У Я. М. Шура в некоторых его этюдах на смену серо-грязному однообразию его прежних пейзажей приходит большая плотность и проработанность в цвете.

В своем этюде „Жатва“ Р. С. Фрумак схватил теплоту летнего дня и живо вкомпановал в холстдвигающиеся фигуры колхозников. То же сделал П. И. Левин в своем этюде „Уборка хлеба“.

Этюд В. И. Малагиса „Птич-

Подготавливается к большой вещи и художница Л. Я. Тимошенко, которая в своих рисунках дала живо схваченные образы ребят. „Купанье пионеров на Сиверской“ свидетельствует о серьезной работе Тимошенко над композицией: художница умеет членить массы и вместе с тем связывать их в единое целое. Эти композиционные моменты сознательно используются ею для подчеркивания коллективного действия.

Много работает наша молодежь и над выявлением образа нового человека. Ряд этюдов этого порядка — отрадное явление на отчетной выставке. Здесь прежде всего должны быть отмечены серьезные и интересные этюды В. И. Малагиса. В его портретах колхозников есть живое наблюдение над типажем, над характерным обликом нового человека, проникнутого деловой серьезностью. Оставляет желать много лучшего рыхлая фактура его работ, жухлая поверхность его вещей.

Н. В. Свиненко и С. А. Чугунов (в его комсомольцах завода „Севкабель“) дают образ нашего молодняка в простых и убедительных монументальных формах.

В этюде Л. И. Вольштейна „Председательница колхоза т. Олимпиева“ и в его акварели „Пионерка“ художник впервые переключается на искание живого и конкретно схваченного образа новой женщины. Еще с большей отчетливостью это стремление сказывается в работе впервые выступающего на выставке художника В. А. Николаева, показавшего только один этюд „Авиомоделистка“.

Но в создании образа нового человека нашей молодежи мешают еще остатки формализма, что особенно сказывается, например, в вещах И. Л. Лизака. Стремясь к монументальному решению образа рабочего-ударника, этот художник не избежал ряда ошибок. С очевидной нарочитостью он делает упор на фактурные моменты, схематизирует лица ударников, смазывая их индивидуальные черты. Чисто формально-надуманным моментом являются выпирающие из одного из портретов синие очки, намеренно-загрязненный цвет и пр. О тех же ошибках можно говорить и в отношении М. Ф. Вербова, который уже начал бороться со своей надуманной эскизностью, нарочито подобранным



Л. Тимошенко. Пионеры на пляже. Масло. 1934.

L. Timochenko. Les pionniers sur la plage. Peinture. 1934.



Н. Свиненко. Пионер. Масло. 1934.

N. Svinenko. Un pionnier. Peinture. 1934.

в недостаточном осмыслении персонажей его картин. В качестве примеров укажем его „Портрет Г. В. с ребенком“, или на унылую фигуру женщины-ветеринарки („В свиновхозе“). Однако его этюды „В совхозе Птицетреста“ и большая вещь „Школьники“ показывают, что автор уже сам пытается выйти за пределы надуманной связанности своих вещей.

ИЗОРАМ — одна из групп ленинградских художников — полупрофессионалов-полусамодельщиков, которая впервые выступает на профессиональной выставке.

Обращает на себя общее внимание картина Б. А. Белозерова „Починили трактор“. Символическая вольность изорамовца создала этой картине острую кличку „Нового Гулливера“. Здесь не место, конечно, разбирать вопрос о границах и роли символики в нашем советском искусстве. Но вряд ли требуется много доказательств, чтобы убедить в напыщенности огромного образа молодого тракториста, вырастающего как символ на фоне золотых хлебных полей и долженствующего олицетворить его внезапно выросшее значение. У ног тракториста-гиганта копошится бригада в целом, в том числе и сам тракторист — подлинный, изображенный едва ли реальнее своей великой тени! Какой ничтожной муравьиной кучкой выглядит этот человеческий коллектив вместе с трактором у ног этой фигуры!

„фресковым“ цветом и пр. То, что Вербов еще не стоит твердо на новом пути, особенно ярко сказывается в его вещи „Колхозный поэт“. Элемент лиричности в самой фигуре не заслоняет нереального, абстрактного подхода художника к своей задаче: унылое деревцо, „посаженное“ в фоне эскиза, — призрачное „напоминание“ о живой природе. С другой стороны у П. Ф. Строева, штудирующего старинную голландскую и фламандскую живопись, мы имеем наглядный пример всей опасности бесконтрольного подражательства облюбованным художественным образцам. Центр внимания Строева почти во всех его вещах, всегда тщательно обработанных, направлен на дробную выписку деталей, за которыми теряется живое наблюдение над реальной действительностью. Строев связан определенными формальными приемами, в своем статическом овладении предметом и человеком. Особенно ярко это сказывается в его большой композиции „Материнство“ с ее внешне-раскрашенной, натуралистически понятой поверхностью вещей. Статическая трактовка реального мира сказывается и



П. Строев. Школьники. Масло. 1935.

P. Stroyev. Les écoliers. Peinture. 1935.



П. Строев. В совхозе Птицетреста. Масло. 1933.

P. Stroyev. Au sovkhوزه pour l'élevage de la volaille. Peinture. 1933.

Очень далек от верного пути и серьезный С. А. Волков, который в своей картине „Убили“ попросту ударился в мистику, в смакование жути. Картина не ясна по мысли и действует неприятно своим неестественным желто-зеленым колоритом.

Однако и Волкову и Белозерову нельзя отказать в наличии известной мысли и по-своему поставленной проблематики — что как раз отсутствует у третьего представителя ИЗОРАМа — художника О. Н. Карташева. Его „физкультурный парад“ — вещь хотя и более динамичная, чем ранние изорамовские панно, но только внешне-эффектная работа. Мертвой и аккуратной аппликацией в плане типичного изорамовского плаката является и вторая, уже портретная, вещь Карташева.

Своим коллективным выступлением ИЗОРАМ позволяет со всей четкостью констатировать, что вопрос о серьезнейшей перестройке его творческих установок и учебной работы стоит с прежней остротой. ИЗОРАМ должен решительно порвать со своим прошлым, сбросить груз схематизма и стать ближе к живой действительности.



Н. Томский. С. М. Киров. Гипс. 1935.

N. Tomski. S. M. Kirov. Plâtre. 1935.

СКУЛЬПТОРЫ ЛЕНИНГРАДА

С. ИСАКОВ

СКУЛЬПТУРА на „Весенней выставке ленинградских художников“ занимает необычно видное место. Не в том смысле, что ее на сей раз как-то особенно выигрышно разместили. И не потому только, что ее количественно много. Нет, скульптура останавливает на себе внимание зрителя в силу иного, нежели ранее, общего характера выставленных работ. Именно общего характера. Я подчеркиваю этот момент потому, что на выставке имеется ряд произведений, особо выделяющихся, представляющих собою своего рода „гвозди“ скульптурного раздела. Но и этим „гвоздям“ — бюст Кирова и „Танкист“ (Томского), статуя „Катерины“ (Манизера), „Культура и отдых“ (Эллонена), „Мать“ (Андреевой-Петошиной) точно так же, как и целому ряду особо выделяющихся по качеству своему, крупных и небольших по размеру вещей, присущи в большей или меньшей степени черты, определяющие своеобразие впечатления, выносимого зрителем от скульптуры в целом.

Источник этого своеобразия, на мой взгляд, это та непринужденность, с какой художник, трактуя свою тему, выявляет свое личное, непосредственное, живое и жизненное отношение к кругу явлений, захвативших его творческую мысль. Раньше, еще несколько лет тому назад, этого не было. Раньше в работах скульпторов зачастую весьма определенно давало себя чувствовать, что тема, сюжет как-то нарочито надуманы, дабы подчеркнуть их высокую значимость и содержательность, что они словно бы извне навязаны автору. А наряду с этим очень значительное количество работ совсем не уделяли тематике никакого внимания и явно решали лишь формального характера задачи. Сейчас этого нет. Сейчас даже у такого, казалось бы, вполне определившегося мастера, как Манизер, дает себя знать тенденция к непринужденности выявления своего личного мироощущения.

М. Г. Манизер глубже, чем кто-либо другой из многочисленных учеников покойного Г. Р. Залемана, усвоил присущие последнему строгость передачи „натуры“ и одновременно преклонение пред „канонами“, лежащими в основе античной скульптуры и определяющими правильность построения человеческого тела. Отсюда — печать некоей абстрактной, абсолютной закономерности на работах Манизера, закономерности, не допускающей никакого „вольного“ жеста. Отсюда их выдержанность, внушительность, но отсюда же и их холодок. Манизер — мастер торжественного монумента. Вполне естественно поэтому, что вещи интимного характера, например, бюсты, требующие умения передать неповторимую жизненность оригинала, превращаются



М. Манизер. Катерина.
Деталь памятника Шевченко в Харькове. Гипс. 1935.

М. Manizer. Catherine.
Détail du monument de Chevtchenko à Kharkov. Plâtre. 1935.

источники энергии и творчества. Нет радости
„диз“, а не „образ“. А в „Катерине“ есть „образ“.

Есть „образ“ и в работах В. В. Эллонена, трактующих ту же тему— физкультуру. Эллонен—антипод Манизеру. У Манизера в основе его скульптуры лежит анатомия. У Эллонена—пластика, соотношение масс, текучесть поверхностей, ритм их сочетаний. У обоих имеется момент абстрактности. Но Манизер на данной выставке едва ли не впервые делает попытку преодолеть ограниченность своего творческого метода, а Эллонен уже на протяжении ряда лет неуклонно идет по пути сочетания строгой выдержанности начала пластики с предельной жизненностью непосредственного отклика на

у Манизера либо в „гермы“, либо в протокольные документы. А на данной выставке и у Манизера дает себя знать стремление отойти от скованности своего стиля. Я имею в виду его „Катерину“. В основном она, несомненно, вполне „манизеровская“ вещь. Но в ней обращает на себя внимание сосредоточенность глубокого чувства трагической обреченности, которым насыщена статуя. Черта, в работах Манизера никогда ранее не выступавшая так целостно и ярко. Благодаря этому образ героини Шевченко становится близким, жизненным.

Насколько существен этот момент, можно видеть из сопоставления данной статуи с фигурой „Метательницы диска“ Е. А. Янсон. Янсон решила свою задачу совершенно в духе обычных установок школы Манизера. Все строго выверено, все точно, правильно, все обосновано. Нехватает лишь одного—жизненности. Нехватает заразительности вольного движения молодого красивого существа, из которого ключом бьют взлета, порыва. „Шту-

явления окружающей действительности. В работах его нет броской эффектности, они сдержанны, они требуют длительного всматривания. Но чем более вглядываешься в них, тем более вас захватывает глубина передачи средствами строго пластического языка здоровых эмоций, вызываемых в советском зрителе областью физкультуры. „Культурный отдых“ Эллонена—образ большого внутреннего напряжения и вместе с тем образ, захватывающий своей непосредственной жизненностью.

С точки зрения непосредственной жизненности самые яркие вещи на выставке, это—работы Томского и Андреевой-Петошиной.

Н. В. Томский—еще молодой скульптор. Приравнять его, как мастера, к Манизеру и Эллонену еще преждевременно. Но у него есть исключительно ценное свойство, выдвигающее его в первый ряд ленинградских скульпторов—редкостная сила чисто-изобразительного восприятия. Он работает легко. Дар непосредственного отклика присущ ему в огромной мере. Из трех больших бюстов Кирова, представленных на выставке, его бюст—лучший. Лучший по той жизненной правде, с какою сумел он в образе Сергея Мироновича передать соединение живого искрящегося юмора с неослабной напряженностью мысли и воли. И бюст Эллонена и бюст Манизера в смысле выразительности значительно слабее. Очень жизненно, легко и непринужденно передал Томский и фигуру „Танкиста“. Перед Томским широкое будущее. Ему надлежит лишь более углубленно прорабатывать свои вещи, не увлекаться той легкостью, с какою дается ему перевод в изобразительные формы его творческих замыслов.

А. В. Андреева-Петошина—художник более зрелый. На ней особенно ярко видно, какой перелом совершается за последние годы на ленинградском изофронте. Андреева впервые дает вещи, в которых с такой захватывающей полнотой вскрывается вся глубина эмоциональных переживаний автора. Ее „Мать“ и „Огородница“ прямо насыщены чувством материнской бережности и гордости. Если „Крестьянка“ Мухиной—образ женщины, твердо, упористо



В. Эллонен. Волейбол. Эскиз. Гипс. 1935.

V. Ellonen. Volley-ball. Esquisse. Plâtre. 1935

стоящей на земле, то „Мать“ и „Огородница“ Андреевой—образы женщины, любовно выращивающей новые побеги жизни, и притом не женщины вообще, а именно советской женщины, советской работницы, колхозницы, для которой интересы общественные, государственные—ее кровные интересы.

Я не боюсь увязать отличаемый мною среди скульпторов перелом в сторону эмоциональной насыщенности своих работ, в сторону выявления своего личного, индивидуального, непосредственного отношения к изобра-

жаемому, с историческим постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. Разве не бросается в самом деле в глаза тот факт, что художники, до этой знаменательной даты разбивавшиеся по различным группировкам, преследовавшие свои узко-фракционные творческие задания, сейчас, без всякого различия направлений, все устремляются к единой цели, к созданию образа нового советского человека и, что я особенно хотел бы подчеркнуть, — делают это не в плане построения каких-то общетеоретических схем, выхолощенных подчас от всякого конкретного содержания (как это практиковалось лет пять тому назад), а в плане широкой, свободной обрисовки образов, жизнью подсказанных, жизненно преломленных? Ведь если раньше художник „сочинял“, придумывал, то сейчас он творит вольно, как птица, поет во весь голос. Разве же это не огромной значимости перелом?

Взгляните, что делается в рядах недавних формалистов. Вот, например, вчерашний филоновец И. И. Суворов. На выставке имеется его ранняя относительно вещь — „Старуха“ и последняя работа — „Еврей-колхозник“. Первая — пример абстрактной надуманности, а последняя вещь — жизненный тип, итог длительного вдумчивого всматривания в конкретную советскую деревню.

Или возьмите школу Матвеева. Ее, правда, лишь очень условно можно сопричесть к сонму „формалистов“, лишь поскольку представители ее чересчур долго преодолевают момент овладения широким пониманием пластической формы. По сути своей, по



А. Андреева-Петошина. Огородница.
Иск. камень. 1934.

А. Andreyeva-Petochina. La maraîchère.
Pierre artificielle. 1934.

исходным установкам, Матвеев не сходит с позиций реализма. Но это вопрос дискуссионный и разворачивать его здесь не место. Что же дают его бывшие ученики и последователи? Н. И. Хлестова, наряду с реалистически трактованным бюстом, выставила эскиз „Строители“, М. М. Суцкевер дал хорошо проработанный тип „Рабочего - изобретателя“, Н. Н. Савватеев — живую группу „Дети“, Б. Е. Каплянский, А. Л. Малахин — тип „ударника“, Р. Н. Будиллов представил большую законченную вещь „Колхозница“ и т. д.

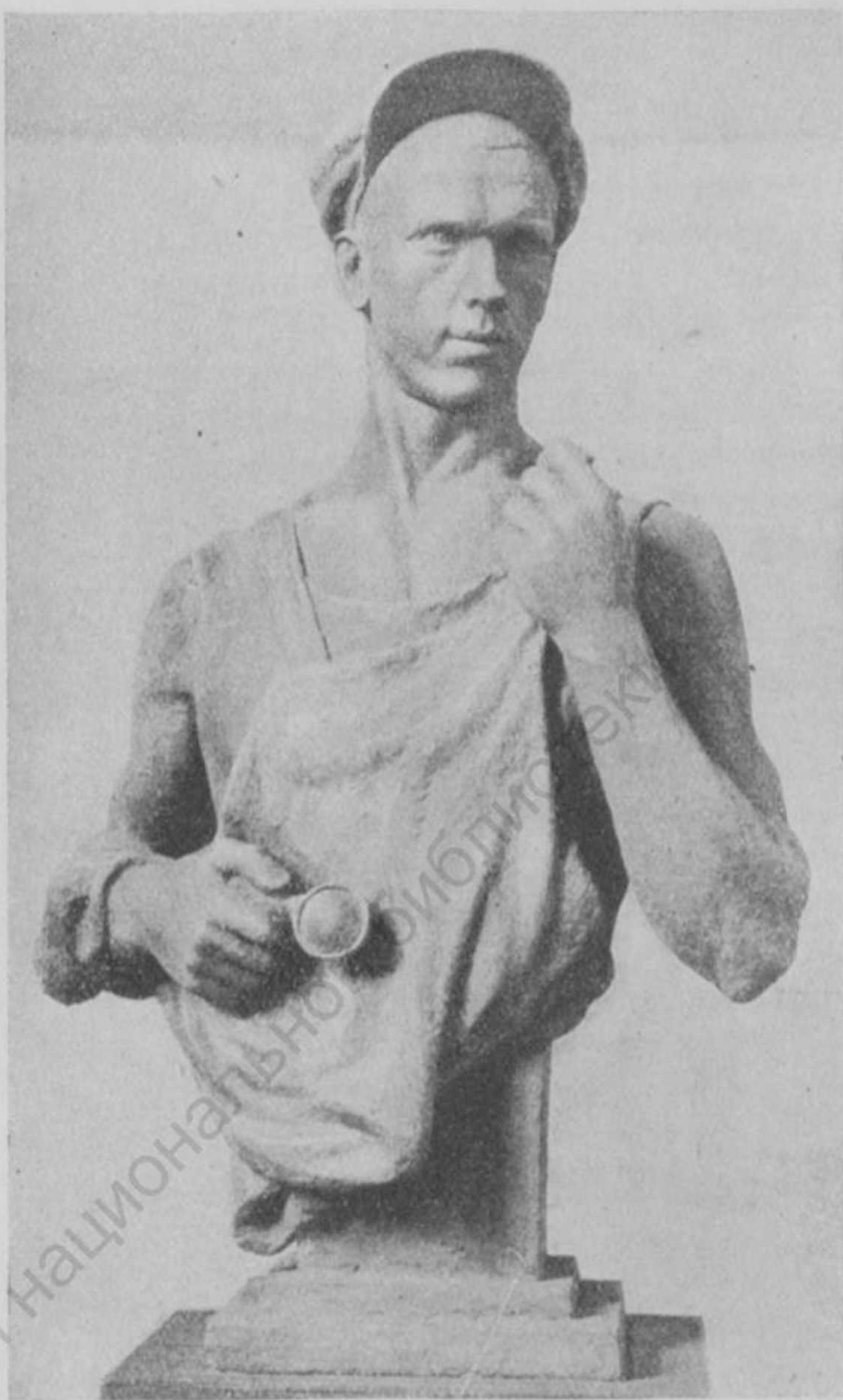
Но я ставлю акцент вовсе не на наличии момента сюжетной тематики, я подчеркиваю, что и в этих работах имеет место то же непосредственное, эмоционально-насыщенное отношение к изображаемому, которое так целостно сказалось в скульптуре Андреевой-Петошиной. Разумеется, не в равной мере. Иначе и быть не может. Каплянский и Малахин, работая над „Ударником“, создавали не столько „образ“, сколько просто-на-просто хорошо построенную голову. А Н. С. Могилевский, так тот и вовсе не сошел с позиции формальных исканий. Его „Мальчик“ — абстрактный мальчик, мальчик, как таковой.

Весь интерес его в передаче сложного поворота. Конечно, для нас, в обстановке напряженной борьбы за овладение художественным мастерством и такого рода опыты, „этюды“, „штудии“, представляют большой интерес. Но рассматриваемая под этим углом зрения фигура мальчика Могилевского грешит целым рядом грубых диссонансов. Почему, например, при общей установке всей вещи на „текучесть формы“, правое плечо так резко по прямой линии отделяется от груди? А таких неувязок в работе немало.

Но не Могилевский определяет ведущий момент в работах „матвеевцев“. В этом отношении гораздо более показательны вещи А. А. Стрекавина. И у него, наряду с этим внимательным прослеживанием формы, как определяющий момент выступает как раз искание жизненности вещи.

Суть, повторяю, не в тех или иных отклонениях. Суть в общем сдвиге. Можно смело сказать, что от недавней еще, такой болезненной групповщины не осталось и следа. Художники всех направлений и толков вступили на путь „образного“ творчества.

Пожалуй, менее значительный сдвиг в сторону жизненности дает себя знать в кругу приверженцев академического натурализма. Здесь мы сталкиваемся тоже со своеобразным видом пленения художника формой. Только



М. Суцкевер. Рабочий-изобретатель. Гипс. 1934.

M. Soutskever. Ouvrier-inventeur. Plâtre. 1934.



А. Браиловский. Физкультурница после плавания. Гипс. 1935.

A. Brailovski. Après la nage. Plâtre. 1935.

не пластической формой, как у группы „матвеевцев“, а формой самой натуры. Это как бы группа художников, пребывающих в неизбывном плену у натурализма.

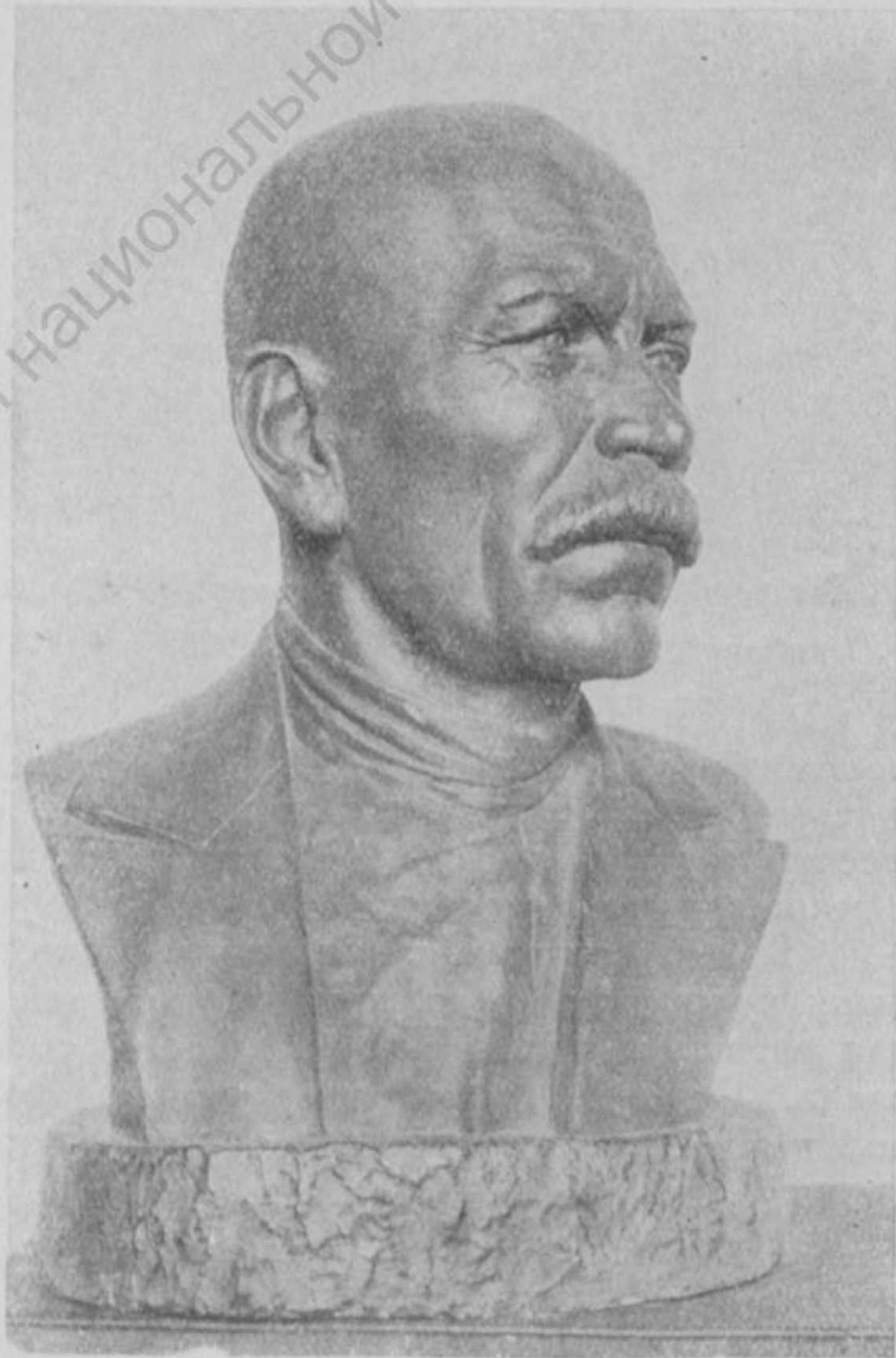
Наиболее крупный среди них, В. В. Лишев дал, правда, в бюсте скульптора Баха известное обобщение, но не по линии выявления характера модели, ее внутреннего содержания, ее социальной природы, а обобщение внешнего облика. Баха, своеобразного старика, каким мы его знали, заслонила маска, подчеркнута передающая складки обвисшей старческой кожи. Тот же подход сказался и в другой работе Лишева „Нацмен с лошады“. Мастер тщательно передал все детали в духе утрированной проработки в традициях Клодта-Лансере, вен на ногах и т. п. Но из-за этих „сучьев“ не сумел передать главного „леса“, той любовности, которая связывает горца с его лошады. Да и самая лошадь далека от типа горской лошади. В итоге „образа“ не получилось.

Не поднимаются до высоты подлинного „образа“ работы И. В. Крестовского, Е. В. Тонковой, Н. В. Дыдыкина, Д. Н. Малашкина... Приверженцам натуралистического метода следует уяснить себе, что упор на натуру, как выражение пристального всматривания, вдумывания художника в нашу советскую действительность — необходимая предпосылка для овладения методом соцреализма. Но только предпосылка, не более. За нею должна последовать напряженная работа по выявлению типичных черт данного явления и взаимосвязи его с его окружением, т. е. работа по подлинному осмыслению модели. У натуралистов этого пока что нет. А потому работы их лишены жизненности образов советской действительности.

А между тем лейтмотивом всего раздела скульптуры является как раз работа над образом. „Образ“ нашей молодежи дает Л. А. Месс в группе „Военная учеба“, А. А. Браиловский в статуэтке „Физкультурница после плавания“, О. Н. Таубер в фигуре „Лыжник“.

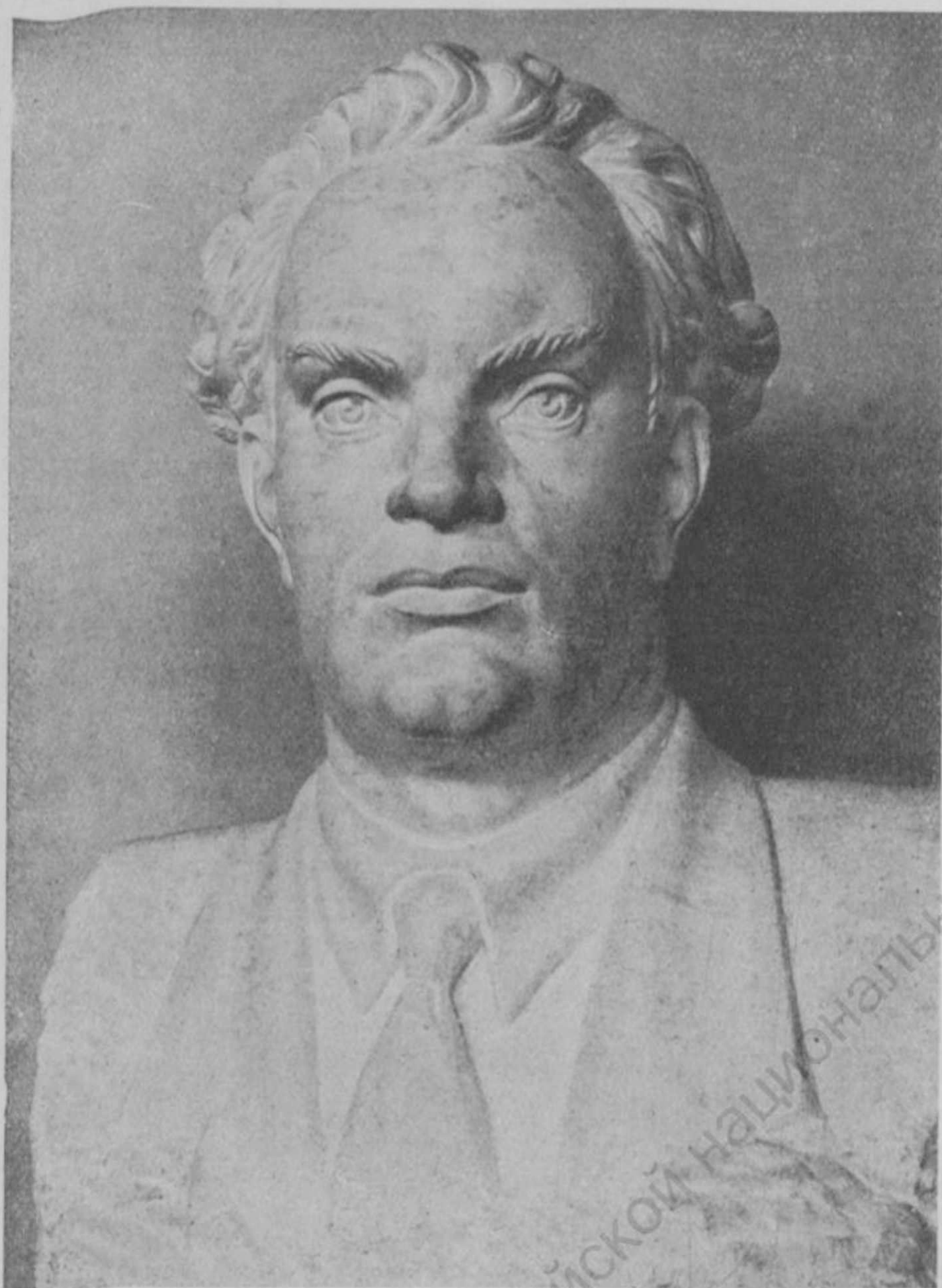
Изорамовед К. И. Савищенко увлекся трудной задачей создать образ „Восставшего раба“. И, невзирая на отсутствие специальной подготовки в области скульптуры, результатом чего явился ряд промахов в анатомическом построении вещи, сумел силой творческого напряжения своего подняться на большую высоту.

Т. О. Давтьян выставил две большие мраморные вещи — „Бюст Куйбышева“ и „Бюст Ленина“. Проблемы образа Ленина он, правда, не разрешил. Но в



Н. Дыдыкин. Художник Голиков (из села Палеха). Гипс. 1935.

N. Dydykine. Le peintre Golikov. Plâtre. 1935.



Т. Давтян. В. В. Куйбышев. Мрамор. 1935.

T. Davtian. V. Kouïbychev. Marbre. 1935.

пережитки капитализма. Художники—„инженеры душ человеческих“—должны быть на высоте. И не только в смысле овладения мастерством своей профессии, а и в смысле овладения марксистско-ленинским миропониманием и мироощущением.

Та жизненность, та непринужденность и свобода, с какими откликаются наши художники на явления окружающей их жизни, говорят за то, что почва для развития подлинного большого советского искусства уже подготовлена. От тем сравнительно небольшого масштаба, доминирующих на данной выставке, художнику предстоит перейти к большим актуальным проблемам.

работе своей автор определенно шел по пути создания именно образа.

Очень интересный эскиз несколько романтически трактованного памятника „Оборона Петрограда“ дал В. Л. Симонов.

В порядке перечня можно было бы указать и еще целый ряд качественно высоких работ. Но не в этом дело. Качественный уровень скульптурного отдела выставки вообще высок. Это, разумеется, обстоятельство очень и очень существенное. Без овладения техникой своего дела, без овладения мастерством не сможет художник выполнить тех исключительных по ответственности задач, которые ставит перед искусством данный исторический момент. На данном этапе „кадры решают все“, сказал тов. Сталин. А в это „все“ входит и обязательство перехода к бесклассовому обществу, обязательство выкорчевать из сознания людей

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ГРАФИКИ

М. ДОБРОКЛОНСКИЙ,
Ю. ЛЕБЕДЕВА и Е. ЛИСЕНКОВ

ОТДЕЛ графики выставки Ленсовета говорит о значительном росте этой области изобразительного искусства, о стремлении ряда ленинградских художников дать глубокое идейное содержание и вместе с тем о большом богатстве и разнообразии графических средств выражения.

Различные творческие установки характеризуют художников этого отдела. Различными путями и темпами идут они к реалистическому отображению действительности. Но несомненно все эти пути приводят их к утверждению советской тематики. Только в единичных случаях можно говорить о графиках, никак не сдвинувшихся со своих старых творческих позиций. Впрочем, эта общая положительная характеристика всего отдела никак не снимает наличия в нем и ряда недостатков, о которых будем говорить ниже.

Наиболее крупное и яркое явление представляют показанные в отделе графики иллюстрации А. Н. Самохвалова к „Истории одного города“ Салтыкова-Щедрина¹. Проблема графической интерпретации Салтыкова-Щедрина является одной из самых ответственных и серьезных задач в деле иллюстрирования русских классиков. Создание образов, адекватных образам этого гения сатирического жанра, выражавшего идеи и настроения крестьянской демократии, представляет необычайные трудности для иллюстратора, владеющего иными, более ограниченными средствами выражения. В произведениях Салтыкова-Щедрина показаны все социальные группы и прослойки русского общества, начиная с дореформенных крепостников и кончая либералами различных мастей и оттенков. Все они образуют богатейшую галерею типов, переданных с необычайной силой художественного обобщения. Щедрин дает яркую, незабываемую картину самодержавно-крепостнической России; критика его отличается большой идейной глубиной, так как она направлена против всей системы, против всего строя общественных отношений. Необходимо отметить также характерные особенности метода Салтыкова-Щедрина, умевшего ярко и красочно передать самый характер мироощущения и языка, присущий господствующему классу русского общества, все специфические особенности их речи, отражающие „стиль управления и руководства“. Типы Щедрина показывают умение вскрыть ведущую тенденцию в характере каждого персонажа, определяющую его поступки, причем эта ведущая тенденция не навязывается ему произвольно, а вытекает из всей породившей его социальной среды.

¹ Издательство „Academia“, 1935 г.



А. Самохвалов. Иллюстрация к „Истории одного города“ Салтыкова-Щедрина.
Литография. 1933.

A. Samokhvalov. Illustration pour „L'histoire d'une ville“ de Saltykov-Chtchedrine.
Lithographie. 1933.

„История одного города“ по своей художественной ценности и общественно-политическому значению является классическим образцом революционно-демократической сатиры.

Издевательство над людьми, превратившееся в своего рода систему, грубая и лицемерная „мораль“ крепостников, трусость и ничтожество либералов, гнет, проникающий во все области жизни, крепостная каторга и пореформенное разорение крестьян, кабала у помещиков и капиталистов—все эти мрачные и отвратительные стороны российской действительности должны были найти отражение в иллюстрациях к этой книге. К проблеме иллюстрации сатирического произведения подобного рода можно было подойти двумя путями. Один—путь сатиры, конкретизирующей представление читателя об эпохе, разоблачающей отрицательные стороны российской действительности в ее историческом развитии, и при этом целиком раскрывающей „эзоповский“, поневоле, язык Салтыкова-Щедрина. Второй путь—сатиры более буквальной и близко к тексту интерпретирующей созданные Салтыковым-Щедриним образы. По этому последнему пути пошел в своих литографиях А. Н. Самохвалов, прекрасно справившийся со своей задачей и создавший целую серию ярких, жгучих по силе обличения образов, дополняющих зрительно беспощадную сатиру Салтыкова-Щедрина. Самохвалов с ненавистью воспринимает самодержавно-крепостническую Россию Салтыкова-Щедрина, как страшный сон, как кошмар, который прошел и никогда больше не вернется. Художник для создания фона мрака, ужаса и путаницы щедринской России прибегает иногда к остро экспрессионистическим приемам и это уводит его в некоторых случаях от реалистического раскрытия текста Щедрина, делает это раскрытие недостаточно глубоким.

Его живописная манера с преобладанием черных и серых растушенок, с черным жирным штрихом и иногда рваной и запутанной линией, соответствует этому восприятию. Художник показывает терпеливых, покорных судьбе русских крестьян, угнетенных и разоренных крепостниками, у развалившихся заборов и разоренных изб. Это—изможденные, растрепанные и оборванные нищие, запуганные и забитые до идиотизма. Образы градоначальников, созданные Самохваловым, не равноценны по силе идейного и художественного обобщения. Он не дает единого образа крепостника у власти, и рядом с яркими запоминающимися фигурами Угрюм-Бурчеева, символизирующего аракчеевщину, и „органчика“, в которых удачно используется щедринский прием вещной характеристики персонажа, он дает менее содержательные и глубокие образы Микеладзе и сусально-красивой Аленки и рядом с ними недостаточно выразительные, не достигающие силы обобщения Щедрина, карикатурные изображения Фердыщенко (Петр I), Грустилова (Александр I), Беневоленского (Сперанский), который мог бы послужить прекрасным поводом для создания сатирического изображения русского либерала. В этих последних карикатурах Самохвалов не раскрывает эзоповского языка Салтыкова-Щедрина, не показывает исторических прототипов его персонажей—представителей династии Романовых и их приспешников—и в некоторых случаях даже не комментирует образно данные Щедриним символы.

Несмотря на указанные пробелы, заслуга А. Н. Самохвалова в создании нового опыта интерпретации щедринской сатиры. Его острый и выразительный графический язык и идейная насыщенность особенно ярко выступают при сравнении с другими иллюстраторами „Истории одного города“—Рыбниковым, подражающим лубку, и Храпковским, трактующим тему в внешне натуралистическом плане.

С. Б. Юдовин в своих ксилографиях в значительной мере преодолел элементы экспрессионизма. Это художник с сильно развитой эмоциональностью, дающей себя знать у него везде, где он чувствует себя в своей

сфере, где трактуемая им тема действительно его интересует. О том, что Юдовин создал свой особый жанр как ксилограф-бытописатель еврейского местечка, знают все интересующиеся графическим искусством. Вышедшие в прошлом году его иллюстрации к книге Ш. Абрамовича „Путешествие Вениамина III“ представляют собою его шедевр в данной области, хотя и не лишены элементов романтического любования еврейским бытом. Параллельно с этой темой в творчестве Юдовина все больше и больше места начинают занимать сцены, относящиеся к истории гражданской войны и социалистическому строительству. Замечательно, что вначале здесь у него чувствовалась как бы некая сухая благоговейность перед темой: установка на правильность и тщательность ксилографической работы, при уменьшении внутренней взволнованности.

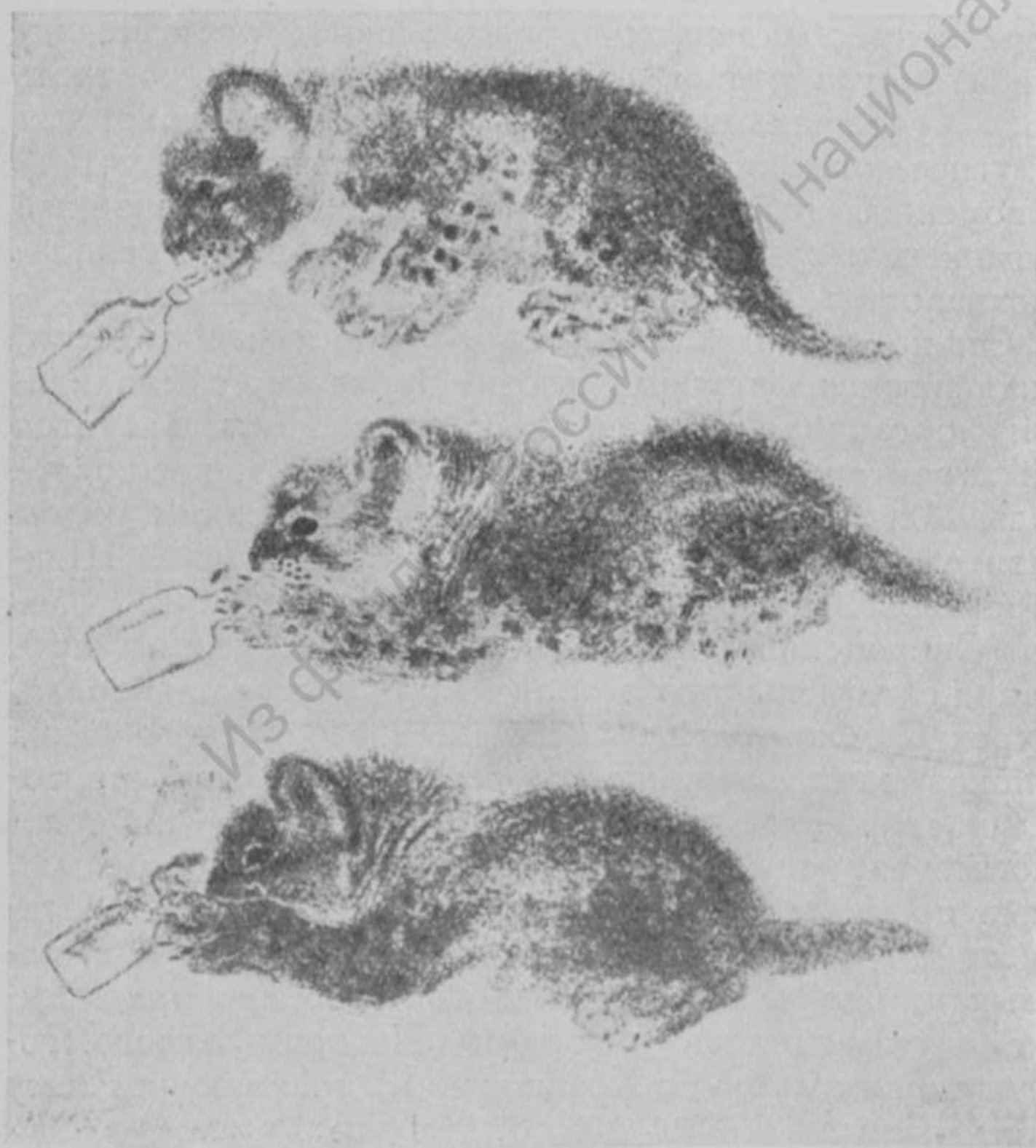
Серия же ксилографий 1934 г., изображающих оборону Петрограда от Юденича, говорит о закреплении художника на новых позициях; ему удалось создать убедительные, полные энергии образы защитников революции.

Е. А. Кибрик, представленный большим количеством иллюстраций к Фишу, Лаврухину и т. п., исполненными в различной технике, наиболее интересен в своей серии литографий „Империалистическая война“, в которой рядом с большой, серьезной работой над образом можно отметить преодоление остатков формализма и схематизма, снижающих достоинство ряда предыдущих работ художника. Обещают стать интересными и начатые им иллюстрации к Ромэн Роллану.

Книжная иллюстрация представлена на выставке также рядом работ молодых художников.

Среди этих работ большого внимания заслуживают многочисленные экспонаты ряда графиков, отчасти объединенных сотрудничеством в издательствах „Молодая гвардия“ и Детгизе: С. М. Мочалов, Е. И. Чарушин, В. И. Курдов, Э. А. Будогоский, Ю. П. Мезерницкий и другие, примыкающие к ним или схожие по своему художественному языку.

С. М. Мочалов давно приучил любителей иллюстрированной книги к тому, что издания, украшенные его ксилографиями, принадлежат к лучшим. Показанные образцы из нескольких новых серий, где автор склонен несколько щегольнуть разнообразием фактуры, держатся на прежнем уровне. Как наиболее



Е. Чарушин. Львята. Цветная литография. 1934.

Е. Tcharouchine. Les petits lions. Lithographie en couleurs. 1934.

удачные можно назвать в общем реалистические иллюстрации к книге Белых „Дом веселых нищих“ и суперобложку к книге „Парижская коммуна и художники“ Гущина. В области самостоятельного эстампа Мочалов дал значительный лист „Киров в Астрахани“. Большого мастерства достигает он и в ксилографии, изображающей группу городских домов, своей строгостью и выразительностью выдерживающей сравнение с офортами Мериона. Мочалов дал также несколько литографий.

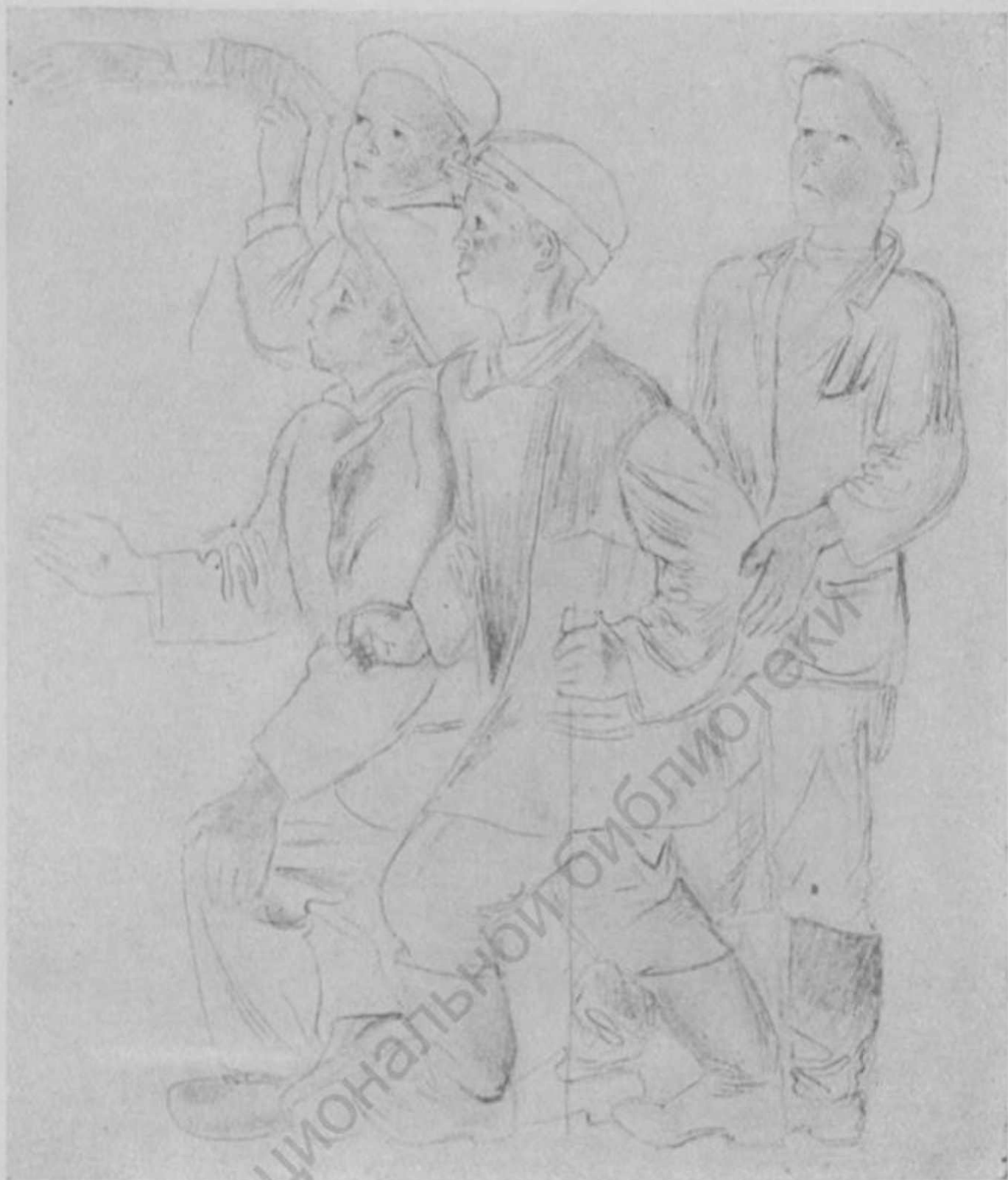
В рассматриваемой группе наиболее ценные литографии дает В. И. Курдов. В его цветном листе „Кавалерия на учебе“ многое в фиксации движения грешит приблизительно, но ряд других литографий, в особенности „Собачья нарты“ и „Человек ночует в тундре“, ярки своей композиционной выдумкой, остротой рисунка и свежестью лаконичной фактуры.

Живость и острота реального изображения, присущая указанным работам, должна быть отмечена, как одно из главных достоинств и в литографиях Е. И. Чарушина. В своей серии, где темой являются звери и где, в частности, следует отметить „Лесного котенка“ и „Собаку в клетке“, Чарушин уделяет много внимания и проблеме цвета.

В этом же направлении много работает и В. А. Кобелев, о чем говорит выставленный им „Зимний пейзаж“ с четырех или пяти камней. Та же мягкая живописность повторяется и в другой литографии художника „Встреча корабля“.

Ксилографические иллюстрации Э. А. Будогоского обнаруживают некоторые перебои. В интересных картинках к „Большим ожиданиям“ Диккенса не всегда правилен рисунок, например, в фигуре в саду. Но в той же серии другие листы, и в первую очередь сцена на лестнице, или вторая сюита „Воспоминания американского школьника“ Олдрича, говорят о Будогоском как о хорошем иллюстраторе и специалисте-ксилографе. Близким по своим установкам и приемам к Будогоскому представляется Ю. П. Мезерницкий, показанный четырьмя гравюрами на дереве, иллюстрирующими „Отесовцев“. Волова.

Еще несколько слов о наших ксилографах. Л. С. Хижинский, впервые выступающий с интересными акварелями, показал и ряд небольших гравюр—иллюстрации к Г. Келлеру и Гейне и два портрета Пушкина, трак-



А. Пахомов. Рисунок. 1933.

A. Pakhomov. Dessin. 1933.



К. Рудаков. У зеркала. Литография. 1934.

C. Roudakov. Devant la glace. Lithographie. 1934.

стера детского жанра. В плане искания образа нового человека, наибольший интерес представляют его колхозные рисунки — ребята и сидящая женщина-колхозница, иллюстрации к книгам С. Маршака „Мяч“, „Лодыри и кот“, к сборнику „Костер“ и к журналу „Еж“

В большинстве рисунков и автолитографий Пахомова индивидуальная характеристика и подчеркивание типического, характерного дают в итоге четкие, убедительные образы советских детей, вдумчивых и самостоятельных, резко отличных в своей трактовке от прежних слащавых изображений детей в иллюстрациях к детской книге. Упорная работа художника над образом с натуры во многом уже преодолевает стилизацию, что хорошо видно по его зарисовкам пионеров лагеря „Артек“ в Крыму. Простые и лаконичные формы и средства выражения в рисунках свинцовым карандашом, в автолитографиях усложняются введением пейзажного фона и большого количества фигур. Наиболее удачными из них являются иллюстрации к книге „Мяч“, хорошо решенные в цвете и композиции. Автолитография „Юные натуралисты“ значительно слабее — искусственно построена и неудачно расцвечена розово-сиреневыми и голубовато-синими тонами.

тующие поэта в романтическом плане. К положительной оценке, сложившейся на основании прежних работ этого мастера ксилографии, последние листы не прибавляют значительно нового.

Ксилографии — иллюстрации С. М. Пожарского к „Тому Джонсу“ Фильдинга, при известной декоративности и удачности композиции, страдают монотонностью фактуры. Им можно сделать, пожалуй, еще один упрек. Повествование как бы подменяется пейзажем, дополняемым фигурами. Прием сам по себе законен, но для полнокровных и живых образов фильдинговского бытописания хотелось бы более острой интерпретации.

Из иллюстраций к детской книге особенно хорошо и полно представлены в отделе графики работы А. Ф. Пахомова, выросшего в серьезного ма-

Несомненно очень крупным мастером в области литографии является К. И. Рудаков, работающий в красивой живописной манере, с тонкими градациями черных и серых тонов. Тематика литографий Рудакова в основном посвящена классикам французской литературы XIX века, и здесь он дает исключительно яркие образы, мастерски используя Ренуара и его манеру, но отнюдь не подчиняясь ему.

Сила реалистического раскрытия явлений прошлого особенно сказалась в его серии литографий на темы из французской революции, в которых художник ярко выявил типы и обстановку эпохи („Восстание“ „Заговор Бабефа“, „Оратор“ и др.). Это увлечение тематикой и образами истории Франции до известной степени сказалось и на трактовке художником советской колхозной тематики. Женщины и девушки на литографии „В колхозе“ похожи скорее на французских фермерш, чем на наших советских колхозниц. Свободнее в этом отношении и ближе к реальной действительности литография „Колхозный молодец“ и совсем хороша „Голова ребенка“, показывающие, что этот крупный художник может создавать не менее правдивые, чем в своих французских иллюстрациях, реалистические образы советских людей.

К числу художников, представленных одновременно в отделах живописи и графики, принадлежит также Н. Ф. Лапшин. Этот художник является совершенно законченным и культурным мастером, но мастером очень узким по диапазону, холодно и несколько эстетизированно трактующим свои темы. Его две монотипии — виды Ленинграда — очень тонко и виртуозно сделаны, но чересчур выложены. Художник не передает еще в них своеобразного облика советского Ленинграда. Иллюстрации к „Путешествию Марко Поло“ представляют выполненные в цвете миниатюрные пейзажи, прекрасно скомпонованные с текстом, но носящие черты свое-



К. Рудаков. В ложе. Литография. 1935.

C. Roudakov. Dans la loge. Lithographie. 1935.



К. Рудаков. Литография из серии „Французская революция“. 1934.

C. Roudakov. Lithographie de la suite „La Révolution française“. 1934.

образного примитивизма и стилизации, никак не преодоленные до сих пор художником.

• • •

Карикатура на выставке представлена работами (тушь и перо) одного Н. Э. Радлова, соединяющего мастерское владение очень скугими графическими средствами, четкой линией и штрихом с острыми, изобретательными и меткими характеристиками. Из серии карикатур на деятелей литературы и искусства особенно остроумны „Увлечение джазом“, „Петр I и Алексей Толстой“, „Вишневский и критики“. Опыты Радлова в области литографии (обложки к кн. Зощенко) менее интересны, так же как и карикатуры, в которых художник иронизирует над обывателем. Узкий камерный круг тем Радлова, работающего преимущественно в области шаржа, без широких обобщений и постановки больших проблем, является основным недостатком карикатур этого умного и культурного художника, от которого мы вправе ожидать в дальнейшем гораздо большего.

• • •

Портрет и пейзаж занимают большое место в отделе графики и являются в основном жанрами „старых“ мастеров, обнаруживших, за редкими исключениями, значительные сдвиги в смысле приближения к реалистическому отражению действительности и углубленного освоения советской тематики. В области портрета мы имеем ряд крупных достижений, среди которых на первом месте должны быть поставлены работы Бродского и Верейского.

Рисунки и автолитографии И. И. Бродского представляют новые попытки мастера поставить и решить проблему портрета вождя. Эту задачу ставит себе не один Бродский, но никто из работающих в данном направлении художников не идет к своей цели так упорно



Г. Верейский. Герой Советского союза летчик Каманин. Литография. 1934.

G. Wereiski. L'aviateur Kamanine. Lithographie. 1934.

и настойчиво, как Бродский. Бродский по многу раз воспроизводит черты умерших вождей — Ленина, Кирова и Куйбышева, — дает все новые и новые зарисовки Сталина, Ворошилова, Орджоникидзе и Жданова, стремится выявить индивидуальные черты их облика, поворота и движения головы, характера лица. От внешних, статичных и документальных характеристик, с чертами иллюзионизма, от эстетизированного, законченного академического рисунка, подчас слишком обобщающего, нивелирующего типаж, художник идет к раскрытию образа вождя в его социальной сущности. В некоторых портретах Бродский достигает на этом пути очень больших результатов. В таких вещах, как „Киров за работой“, с усталым и озабоченным лицом склонившийся над письменным столом, как глубоко-человечный, улыбающийся Сталин, художнику удалось передать облик вождя со всей убедительностью внешнего сходства и глубиной содержания.

Рядом с Бродским виднейшее место среди графиков-портретистов, работающих над образом вождя и нового человека, принадлежит Г. С. Верейскому. Внимательнейший и добросовестнейший наблюдатель, обладающий большой художественной культурой, он стремится с максимальной объективностью воспроизвести данные натуры, сознательно избегая осложнять их привнесением какого бы то ни было „манерного“ эффекта. На выставке фигурируют несколько листов из его капитального труда — серии портретов наших выдающихся летчиков, в которых художник широко поставил проблему образа нового человека, бойца и героя нашего воздушного флота, стремясь вскрыть в индивидуальных характеристиках те общие черты, которые объединяют их в синтетический образ.

Хороши и импрессионистически данные пейзажи Верейского — проспект Пролетарской победы на Васильевском острове и поля на Сиверской.

Импрессионистической трактовкой пейзажа близок к Верейскому В. В. Воинов. Даже мотивы пейзажей — Васильевский остров, Лужский район, Сиверская — у них часто бывают одинаковы. В литографиях Воинова, выставленных в этом году, наличествует какая-то тяжесть, зато очень хороши некоторые его ксилографии. Одна из них (с двух досок), изображающая колхозные поля, обрамленные легким кружевом древесной листвы, вместе с прежними его работами в этом направлении, делает Воинова едва ли не лучшим ксилографом-пейзажистом.

Нельзя не отметить также и некоторых его городских гравированных на дереве пейзажей, например: „Театральный сквер“, „Починка набережной“ и др.

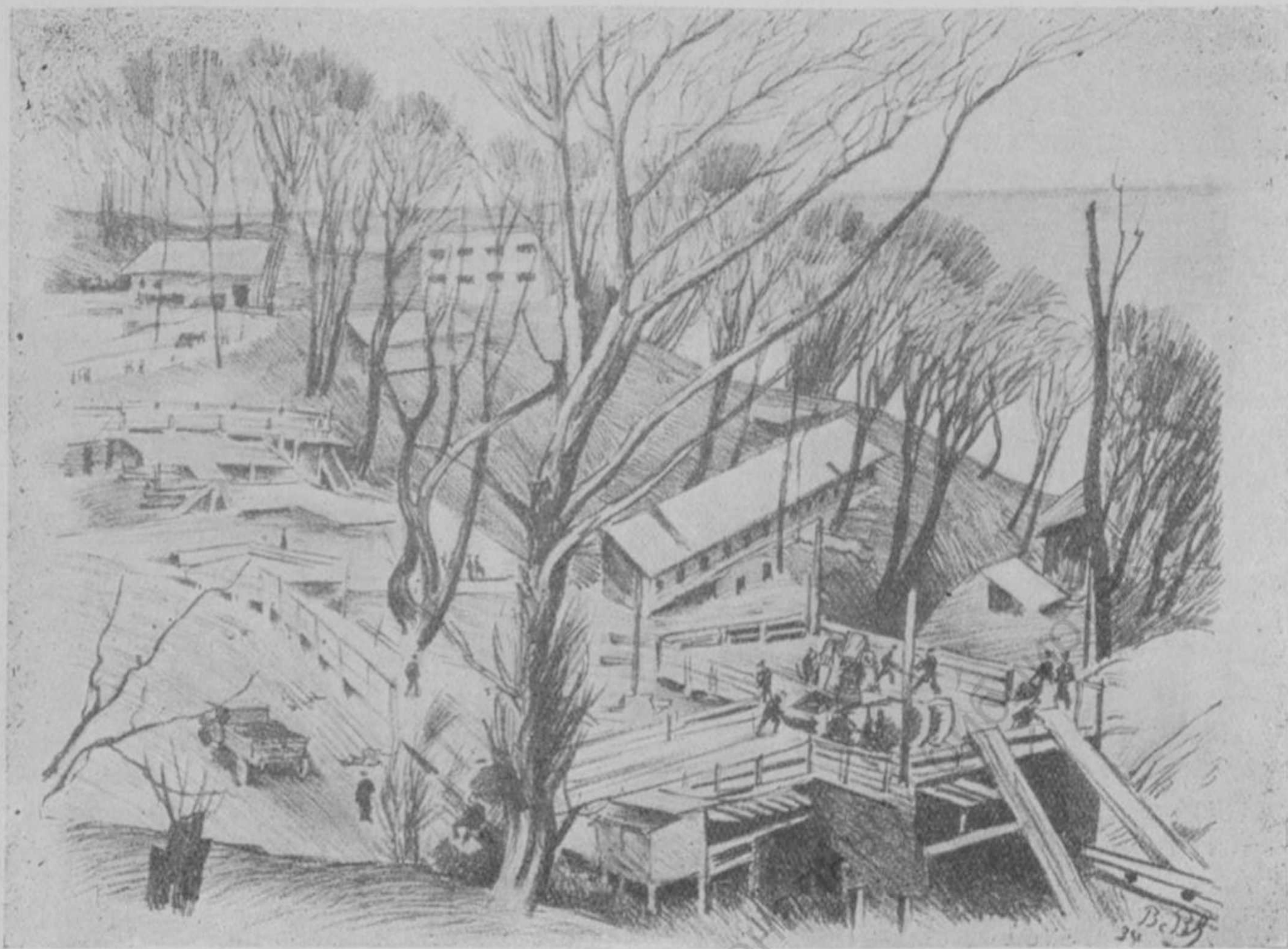
Привнесение импрессионистических методов в рисунок мы находим и у П. И. Львова. Рисуя свои пейзажи всегда сразу с натуры, на корн-папире, почти никогда не комбинируя их на основании предшествующих набросков, он во всякую погоду бродит по Ленинграду, зарисовывая его садики, каналы, его проспекты. Если преодолеть расхолаживающее впечатление, возбуждаемое однообразием его рисовальных навыков, вечным сероватым колоритом, боязнью звучности в тональностях, то мы найдем в его литографиях не мало тонкости, чувства, наблюдательности и мастерства, с которым автор выявляет своеобразие поэзии городского ландшафта и живо передает движение уличной толпы.

С В. М. Конашевичем мы встречаемся на новом этапе его художественного развития. Художник увлекся техникой китайского рисунка тушью. Достал китайской бумаги, со спортивным жаром бился над трудностями очень быстрого, по необходимости, письма, осваивал эффекты, производимые впитыванием китайскою бумагою туши и растеканием ее по этой бумаге. На выставке он показал ряд работ, являющихся отчетом об его достижениях в данной области. Ленинградские окрестности с их насыщенной



И. Бродский. С. М. Киров за работой. Литография. 1935.

I. Brodski. S. M. Kirov travaillant. Lithographie. 1935



В. Воинов. Сочи. Строительство санатория. Литография. 1934.

V. Voïnov. Construction d'un sanatorium à Sotchi. Lithographie. 1934.

влажностью атмосферой, в которой расплываются контуры деревьев, заборов, дач и т. д., передаются при этом способом Конашевичем с большой убедительностью.

К числу давно признанных мастеров, выявивших на выставке значительные творческие сдвиги, нужно отнести прежде всего П. А. Шиллинговского, игравшего столь видную роль в истории ленинградской школы ксилографов. В основе его произведений всегда лежал известный пафос, охлажденный, однако, налетом академизма, в данное время успешно им преодолеваемого. Из показанных им на выставке работ надо отметить его ксилографии — иллюстрации к „Одиссее“. Подобно Флакسمану, знаменитому своими контурными рисунками к этому эпосу, Шиллинговский взял за исходный пункт античную вазопись. Но в противоположность Флакسمану единым графическим средством у него явилась не линия, а силуэтное пятно, — как на греческих вазах чернофигурного стиля. Этот стиль он сочетал с современным графическим языком. Лаконизм, четкость, декоративность и отличная техника делают эти работы существенным вкладом в историю русской иллюстрации.

С качествами блестящего графика, — с отчетливою твердостью и уверенностью рисунка, с умением максимально использовать плоскость бумаги, с крепостью композиции, — встречаемся мы и в альбоме литографий Шиллинговского, посвященном Армении.

Наконец из выставленного Шиллинговским особо следует отметить офорт „Восстание на Путиловском заводе“, как показатель включения талантливого мастера в число художников, работающих над революционной тематикой, и две ксилографии — портреты В. И. Ленина и К. Маркса.

Старшее поколение ленинградских представителей рисунка и гравюры представлено на выставке довольно полно.

Приходится только жалеть, что нет работ А. П. Остроумовой-Лебедевой.

Тематика работ Д. И. Митрохина, по показанному им на выставке, не изменилась. Его круг—попрежнему пейзаж, жанровые мотивы, натюр-морт. В них много вариантов, а также разнообразятся и технические приемы мастера, то дающего подцвеченный рисунок, то выступающего как ксилограф или гравер на металле. Только литография последнее время, повидимому, не занимала художника. Три листа с зарисовками Парка культуры и отдыха дают знакомый тип городских пейзажей мастера.

За каждой вещью Митрохина чувствуется большая художественная культура. В гравированных на цинке „Цветах в бокале“ или „Саде осенью“ можно констатировать новый шаг на пути выявления специфики резцовой гравюры. При всем мастерстве недавних работ в той же области, в этих вещах заметна еще бóльшая уверенность руки, особенно в последнем из названных листов, где, наряду с достоинствами технического порядка, нашли выражение лучшие стороны творчества Митрохина, его лиризм, находчивость композиции, узорчатость линий.

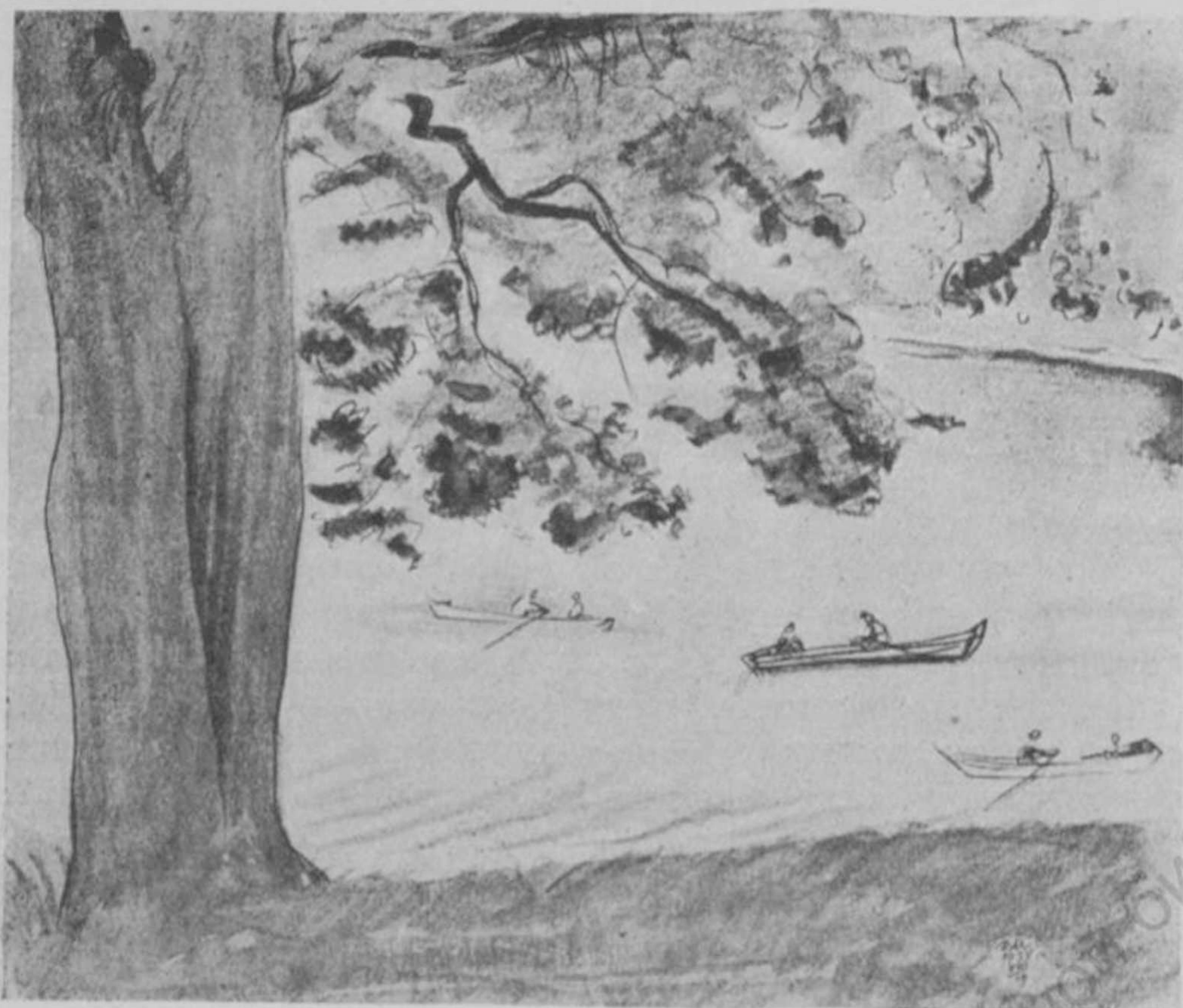
Свободе манеры, отличающей гравюры Митрохина, противопоставляется на той же стене строгая систематичность техники в портретах Сталина и Карпинского, работы М. И. Антонова—одного из последних представителей строгой классической гравюры.

Всего одним листом показана на выставке Е. С. Кругликова. Ее „Дорога к деревне Косохнево“, комбинирующая сухую иглу с живописными



П. Шиллинговский. Горшечники (из серии „Армения“). Литография. 1933.

P. Chillingovsky. Les potiers. Lithographie de la suite „Arménie“. 1933.



Д. Митрохин. ЦПКиО. Озеро. Карандаш и акварель. 1934.

D. Mitrokhine. Le lac. Crayon et aquarelle. 1934.

интересны исканиями новых технических приемов („Вечер в лесу“, „Лодочная станция“); кроме этого Овсянников показал на выставке и свой портрет Кирова.

• • •

Значительным явлением в художественной жизни Ленинграда было учреждение осенью 1934 г. графической мастерской при Академии художеств. Мастерская привлекла к себе ряд художников, чьи произведения занимают значительное место на стенах выставочного зала, посвященного графике.

Среди этих художников надо указать прежде всего на работы Н. А. Павлова. Отличное знание графических техник (литографии, офорта, гравюры черной манерой) ставит его произведения на значительную высоту, но в них в большой мере сохраняется еще холодная натуралистичность подхода к своей теме.

Из целого ряда его портретов вождей выделяется небольшая литография с трех камней — портрет тов. Кирова.

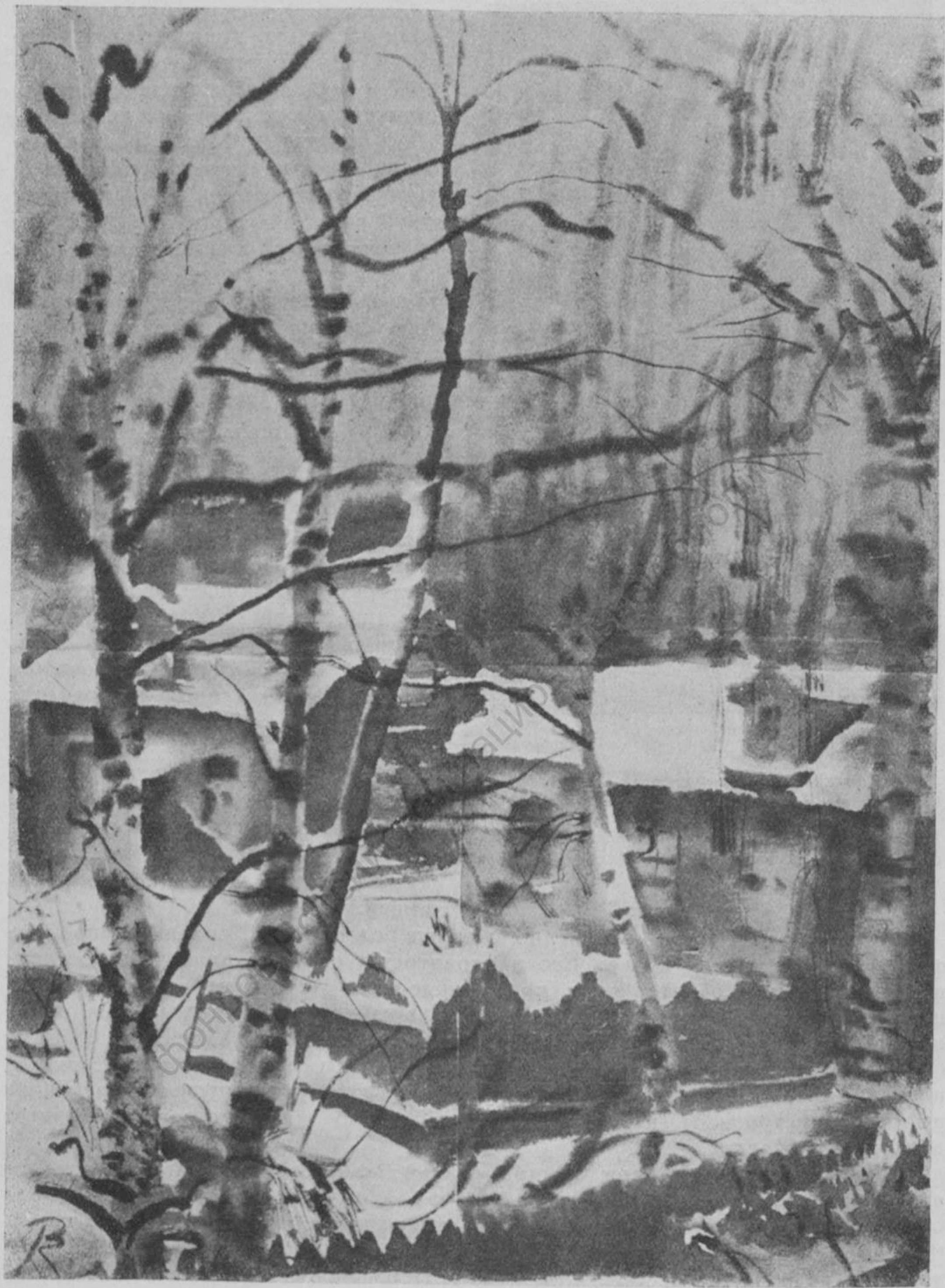
В. А. Успенский — наряду с Николаем Павловым наиболее видный организатор упомянутой графической мастерской — в своих цветных литографиях-пейзажах много работает над критическим освоением старого художественного наследия, добиваясь живости колорита и живописности в трактовке природы.

Среди остальных художников этой мастерской на выставке должны быть отмечены работы Катонина, Каплуна, Клементьевой.

Е. И. Катонин занят сюзитой литографий „Кавказ“. Это большие листы с изображением величественной природы кавказских гор, башен Ингушетии, буйной субтропической растительности и т. д. Тот же пафос есть и в его большой „Стройке“ — лучшем из офортов, представленных на состоявшемся недавно конкурсе ВАХ.

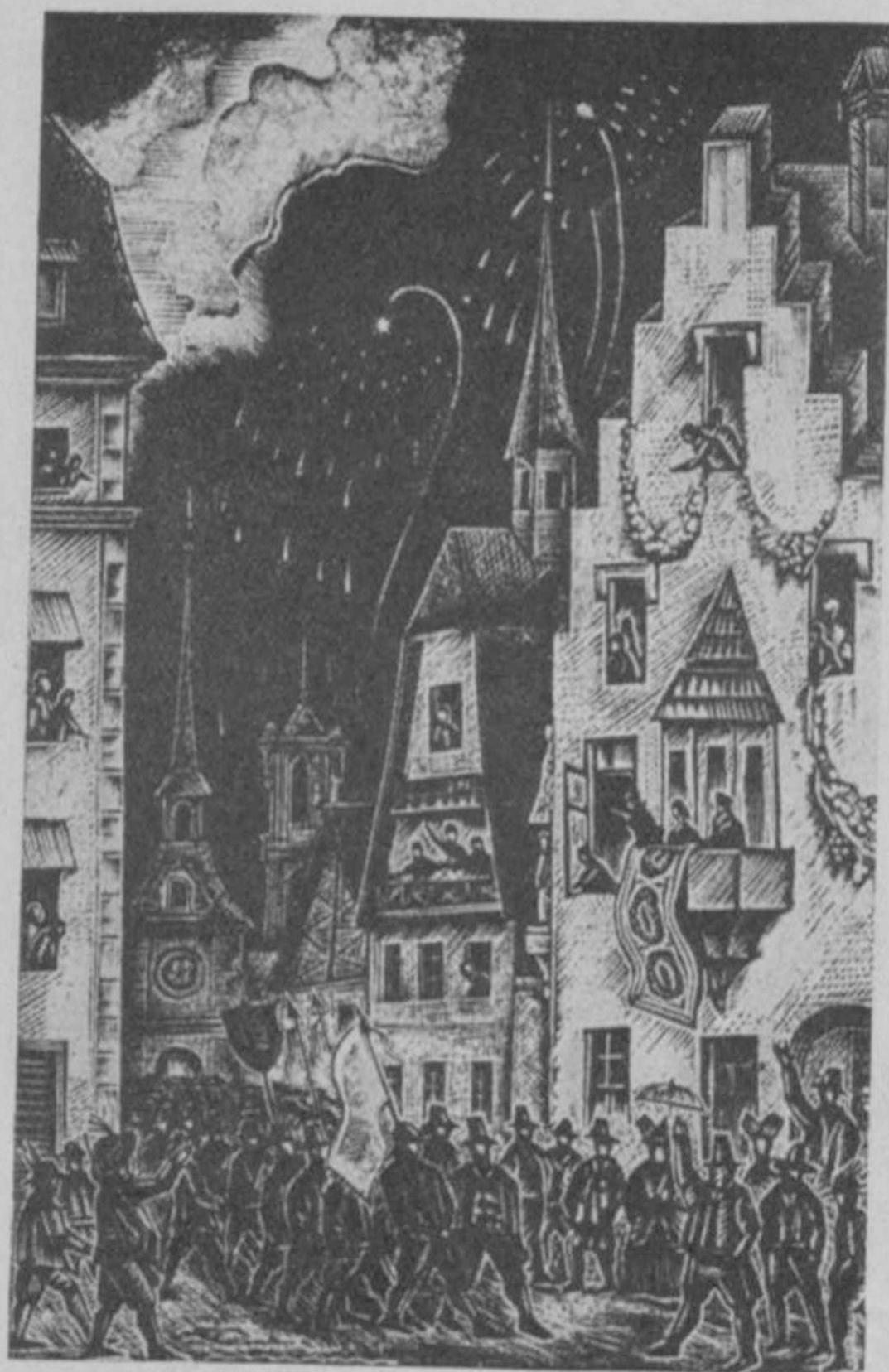
эффектами затяжки, не несет с собою существенно нового. На память снова приходят те отличные вещи, которые с таким обилием демонстрировала недавняя выставка, посвященная творчеству художницы.

Линогравюры К. Е. Костенко „Планер“, „Город Ленина“ и „Взлет бесхвостого планера“ свидетельствуют о сдвиге его творчества в сторону большей актуальности. Цветные гравюры на картоне и литографии Л. Ф. Овсянникова



В. Конашевич. Зимний пейзаж. Тушь. 1934.

V. Konashewitch. Paysage d'hiver. Encre de Chine. 1934.



Л. Хижинский. Илл. к рассказу Г. Келлера. Гравюра на дереве. 1934.

L. Khijinski. Illustration pour une nouvelle de G. Keller. Xylographie. 1934.

А. В. Каплун сделал в этом году несколько превосходных монотипий — пейзажей Кавказа и Средней Азии. К сожалению, на выставке мы видим из них лишь один „Аул Харпи“. Эффект „расплавленности“ густых сочных красок, свойственный монотипии вообще, применен им в этой серии к изображению солнечных дней и темных ночей юга. Из его других работ он показал литографию с двух камней, изображающую Бухару, а также монотипию „У завода Марти“.

У К. А. Клементьевой должна быть отмечена ее автолитография „Прощание с телом тов. Кирова в Ленинграде“, хорошо передающая настроение этой ночи.

С. А. Павлов — превосходный рисовальщик. Рисунки его всегда крепко построены, полны уверенного мастерства, не лишенного, впрочем, в основе своей, удара на чисто формальных элементах. От этого художник явно стремится освободиться. В показанных им работах „Лесной, Текстильный городок“, „Выборгский район, Новые дома и улицы“, „Асфальтированный проезд на Лесном проспекте“ и т. д. еще, однако, много холода, который не смягчают голубые и розовые фоны, данные с подкладных литографских камней.

Много работает и несомненно идет вперед молодой сравнительно график Д. Е. Кутателадзе. Его плодовитость, его подлинно художественный энтузиазм в работе дают право надеяться на то, что в будущем из него выработается интересный мастер, который сумеет преодолеть то однообразие приемов и сухость, которые сейчас еще сильно вредят его пейзажам.

Цветные литографии Т. М. Правосудович обладают радостностью и свежестью красок. Она учится цветной графике у французских мастеров-импрессионистов и от нее в дальнейшем можно ждать хороших стенных эстампов в красках.

Ограниченные размеры данной статьи не дают возможности остановиться на графических работах Д. Е. Загоскина, гораздо лучше представленного в отделе живописи, и ряда художников, работающих над книжной иллюстрацией и станковой гравюрой, среди работ которых есть ряд хороших по качеству и интересных по содержанию вещей, заслуживающих внимания критики.

• • •

Подводя итоги сказанному, можно утверждать, что в ленинградской графике, так же как и в живописи, мы имеем несомненный рост советской

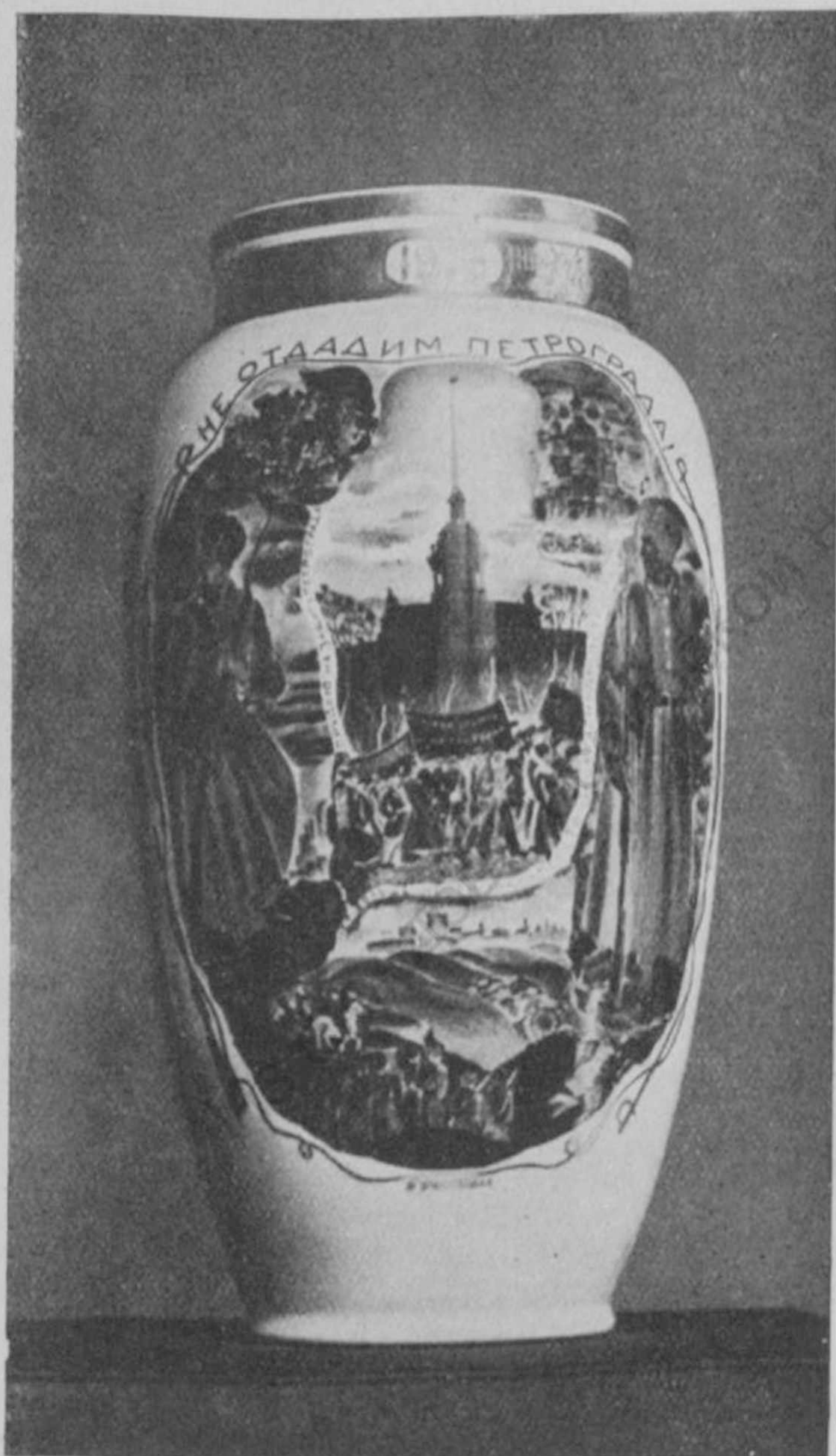
революционной тематики, большую работу над образом вождя и нового человека, над раскрытием нашей действительности, работу, в которой преодолеваются как формализм, так и фотографический натурализм.

Графика в Ленинграде несомненно движется вперед. Но с какой скоростью? Нам кажется, что хотя ленинградская графика в целом попрежнему в отношении мастерства идет впереди живописи, но темпы ее развития несколько отстают от темпов последней, и она в целом не дает того впечатления больших сдвигов, какое остается от „главных“ отделов выставки: от живописи и от скульптуры.

Из фондов Российской национальной библиотеки

ФАРФОР НА ЛЕНИНГРАДСКОЙ ВЫСТАВКЕ

К. БОЛЬШЕВА



Р. О'Коннель. Ваза „Защита Петрограда от Юденича“. 1934.

R. O'Konnel. Vase „Défense de Petrograd contre Youdenitch“. 1934.

Советский фарфор — производство Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова — занимает на выставке ленинградских художников несколько небольших витрин, на которых стоит остановиться. В этих витринах — части сервизов с росписью, медная скульптура, несколько небольших пластинок с миниатюрной живописью; рядом с витринами — на пьедесталах две расписанных вазы.

И здесь в „малых формах“, подчас стесненной данной плоскостью, художник сумел выразить свою мысль и вложить порой большое мастерство.

Среди росписи намечается несколько основных группировок: первая представлена М. В. Лебедевой и Р. Р. О'Коннель; они работают мазками, причем Лебедева в своем сервизе „Колхоз“ приближается к миниатюре. Тона их насыщены, композиция плотная, стремящаяся к сплошной записи участков фарфора, трактовка сюжета реалистична, местами приближается к плакату; последнее особенно выражено в вазе О'Коннель „Защита Петрограда от Юденича“.

Вторая группа работает также мазком, ее отличительная черта — условная упрощенность передачи форм; в композиции преобладает пятно, образующее клеймо на белом фоне, тона ярче и светлее. Сюда относятся работы А. М. Ефимовой (сервиз „Ясли“ и две вазочки „Огдых колхозниц“) и Т. Н. Беспаловой-Михалевой (сервизы „Ковры“ и „Кировск“).

Третью группу образуют миниатюристы, представленные А. В. Воробьевским и Л. В. Протопоповой; их техника — мельчайшие мазочки, похожие на пунктир, при плоскостной трактовке, композиция — сплошное ковровое заполнение, особенно у Воробьевского, исходящего как бы от персидской миниатюры. Для последнего характерен сервиз с мотивами пряничных досок; он же выста-

вил маленькие пласты, из которых обращает на себя внимание непосредственностью передачи и свежестью тонов „Улица в уездном городе“.

Протопопова к пунктирному штриху присоединяет легкий мазок и располагает свою композицию клеймами; большим мастерством отличается ее сервиз „Челюскинцы“. Такое же мастерство в росписи вазочки „Конница“ работы Л. К. Блак; в ее сервизе „Красная конница“ чувствуется влияние палеховских миниатюр.

Особняком стоит группа анималистов, представленная Е. И. Чарушиным и И. И. Ризничем; их звери полны экспрессии и чрезвычайно характерны, причем у каждого художника свои особенности передачи. Сервиз Ризнича „Пушной промысел“ относится к той группе арктических сюжетов, которая в течение последних двух лет заняла на заводе видное место.

Последнюю группу экспонатов составляют работы Н. М. Суетина с беспредметной росписью посуды цветными геометрическими фигурами и с супрематической чернильницей.

Среди росписи, дающей при той или иной технике условно-натуралистическую трактовку, выделяется роспись вазы с портретом т. Сталина — уменьшенной копией с картины Бродского, исполненная М. В. Лебедевой и А. А. Скворцовым. Окруженный золотой цировкой на современный лад, портрет исполнен той „классической“ техникой, которой в старину копировалась на фарфор масляная живопись; сочетание тушевки и пунктира, без видимого мазка при глубоких и сочных тонах, доказывает, что нашим фарфористам по плечу любая техника.

Среди скульптуры преобладают работы Н. Я. Данько; текущие формы ее пляшущих женщин близки к ее прежним работам и отличаются ее характерным мастерством; но совершенно новым является ее „Колхозный молодняк“; группа трактована просто, реалистично, притом скомпанована в духе старо-мейссенской группы. Фигура Мейерхольда — серьезное скульптурное произведение с монументальным подходом. Монументальность и в крошечной фигурке „План выполнен“ — хотелось бы ее видеть побольше размером.

Из прочей скульптуры звери В. И. Блохина достаточно характерны и напоминают несколько датский фарфор.

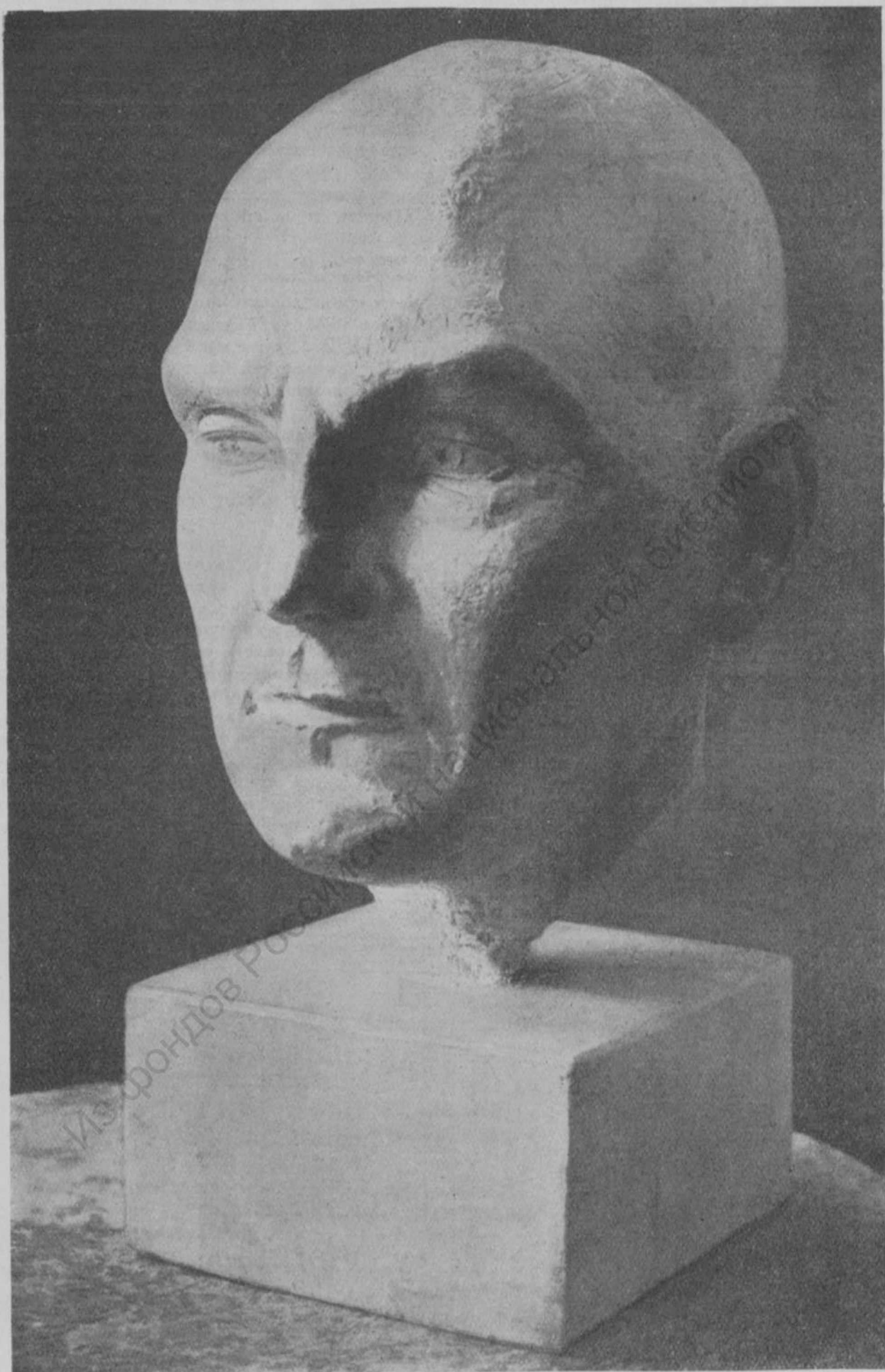
Н. В. Томский дал небольшой хорошо вылепленный бюст Ленина.

Сравнивая выставленные вещи с работами завода им. Ломоносова за последние годы, приходится отметить, что группа художников, работающих на заводе, имеет свое определенное лицо. Фиксируя на чашках и чайниках события социстроительства, героики наших дней, художники-фарфористы дают своеобразный памятник современности, применяя посуду, этот предмет массового потребления, как средство популяризации наших успехов и достижений. Способ передачи достаточно вразумителен своим простым, реальным рассказом, особенно у таких художников, как Протопопова, Ефимова, Беспалова. Можно поставить в вину некоторое злоупотребление измельченностью в передаче во вред общему эффекту, как напр. в работах Воробьевского, отчасти Протопоповой; но одна черта присуща этим работам и роднит их с большинством прочих работ выставки: свежесть восприятия и непосредственность передачи.



Л. Протопопова. Чайник „Поход Челюскина“ 1934.

S. Protopopova. Théière „Départ du Tcheliousskine“



С. Лебедева. Н. Крыленко. 1929. Глина — гипс.

S. Lebedeva. N. Krylenko. 1929. Terre glaise — plâtre.

3

ПЗ1
3 1935 №3

ИСКУССТВО

Из фондов Российской национальной библиотеки



3/127

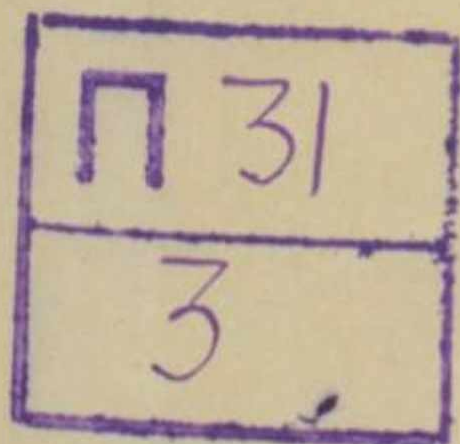
3

Из фондов Российской национальной библиотеки

ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ



Из фондов Российской национальной библиотеки

3



1935
ОГИЗ
ИЗОГИЗ
МОСКВА
ЛЕНИНГРАД

Из фондов Российской национальной библиотеки



СОДЕРЖАНИЕ

Первая выставка ленинградских художников	1
А. Гущин, С. Коровкевич. Ленинградские живописцы	5
С. Исаков. Ленинградские скульпторы	35
М. Доброклонский, Ю. Лебедева, Е. Лисенков. Ленинградские графики	43
К. Большева. Ленинградский фарфор	60
✓ Б. Терновец. Творчество Сарры Лебедевой	62
Л. Гутман. И. Н. Крамской — идеолог реалистического искусства	85
Ольга Гуревич. Из неопубликованных писем И. Н. Крамского	133
А. Гущин. Дени Дидро в борьбе за реалистическое искусство	146
В. Ч. Искусство республик Средней Азии	168
Из коллекции Государственного Эрмитажа К. Агафонова. Рисунки Рейсдаля	177
Содержание статей на французском языке	185
Перечень иллюстраций	190

SOMMAIRE

La première exposition des beaux-arts à Léninegrad	1
<i>A. Gouchtchine, S. Koroukevitch.</i> Les peintres de Léninegrad	5
<i>S. Isakov.</i> Les sculpteurs de Léninegrad	35
<i>M. Dobroklonski, J. Lebedeva, E. Lissenkov.</i> Les graveurs de Léninegrad	43
<i>K. Bolcheva.</i> La porcelaine à Leningrad	60
<i>B. Ternovetz.</i> L'art de Sarah Lebedeva	62
<i>L. Goutman.</i> I. Kramskoï — idéologue de l'art réaliste	85
<i>Olga Gourévitch.</i> Lettres inédites de I. Kramskoï	133
<i>A. Gouchtchine.</i> Denis Diderot dans ses luttes pour l'art réaliste	146
<i>V. Tch.</i> L'art dans les républiques de l'Asie Centrale	168
<i>X. Agafonova.</i> Les dessins de Ruisdael de la collection du Musée de l'Ermitage	177
Résumés des articles	185
Table des illustrations	190