

13193 - 7557

1953

ВЫСТАВКА КАРТИН

⁶⁹
1551. ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ

„ЖАР-ЦВЕТ“



1928

Издание О-ва Художников „ЖАР-ЦВЕТ“.
МОСКВА.

27.722.

XXX П. Б. в АН СР.
ОБЯЗ. ЭКЗ.
1928.

Константин Федорович
БОГАЕВСКИЙ

Вступит. статья А. Г. Габричевского

Биографические сведения.

Типография
Пром.-Кооп. Т-ва
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕЧАТЬ“
Улица Герцена, 13.
Тел. 2-59-36.

Искусство К. Ф. Богаевского.

Служенье муз не терпит суеты
Прекрасное должно быть вели-
чаю.

Пушкин.

Если правда, что современное искусство ищет путей к новой классике, а может быть их уже и нащупывает, то давно пора по заслугам оценить искусство К. Ф. Богаевского и понять ту роль, которую ему несомненно суждено сыграть в создании зарождающегося нового стиля, не дожидаясь того момента, когда история будет венчать в его лице одного из крупнейших русских художников и подлинного представителя подлинного большого искусства. Вполне понятно и закономерно то презрение, с которым поколение формалистов относилось к своим предшественникам конца XIX века, заблудившихся между петербургским стилизмом и московским импрессионизмом. Но когда в творчестве Богаевского, как это часто приходится слышать, не видят ничего кроме «декоративной стилизации» школы Мира Искусства, то мы имеем уже дело по меньшей мере с печальным недоразумением. Конечно, то недоверчивое, а подчас и неприязненное отношение к его искусству и даже полное его замалчивание в значительнейшей степени основывается на гипнозе. Однажды

наклеенного ярлыка и на незнании или на нежелании знать его развитие за последние годы. К тому же немалую роль сыграла здесь та атмосфера суровой замкнутости и даже аскетического подвижничества, которая окружает работу Богаевского, его почти что болезненная скромность и целомудренный страх перед всем, что хоть сколько нибудь напоминает рекламу.

Как всякое большое искусство, искусство Богаевского говорит за себя, но именно потому что оно создается вдали от шума и суеты художественной злобы дня и потому что это глубокое, серьезное и тонкое искусство, критики обязаны помочь публике в той необходимой переустановке зрения и сознания, которое оно требует от зрителя, утомленного как пестрым калейдоскопом всяких «измов», так и серенькими буднями всякого рода эпигонства. Прежде всего—изобразительное содержание картин Богаевского: это отнюдь, как многие думают, не декоративные фантазии на темы Монтеньи или Пуссена, а вполне реалистические образы, художественное превращение реальных форм ландшафта родины художника, древней Киммерии, т.-е. восточной части Крыма от Керчи и до Алушты. Когда мы говорим «реализм», мы конечно имеем ввиду не фотографическое или «этюдное» воспроизведение реальной видимости, а некоторое художественное воссоздание того внутреннего, но наглядного закона, который открывается художнику в результате долгого и пристального изучения природы и который ложится в основу строящихся им композиций. Ни одно из законченных созданий Богаевского не есть точная репродукция «реального вида», но нет ни одного элемента или типа их сочетаний, который не был бы возможен в киммерийской природе. Ибо между искусством Богаевского и киммерийским ландшафтом существует неразрывная связь. Тот, кто полюбил эти места, не мо-

жет не полюбит Богаевского. А тот, кто полюбил Богаевского—для того Киммерия сделалась второй родиной. Поэтому, говоря о том мире, который раскрывается по ту сторону подотен Богаевского, нельзя не говорить о Киммерии. Сделать это нелегко после стихов Волошина и его статьи о Богаевском, некогда напечатанной в «Аполлоне», ибо поэт этот в своей киммерийской лирике настолько конгениален Богаевскому и Киммерии, что хочется говорить о самостоятельной киммерийской школе. Действительно, самый факт, что на территории нашего государства имеется этот клочек земли, насыщенный следами и памятью великих средиземноморских культур и вместе с тем, отразившийся в творчестве двух больших русских художников—факт глубокой культурной значительности, который по новому должен осветить некоторые из путей русского искусства.

Почти всякий кто из средней или северной России впервые попадает в область Киммерии испытывает чувство глубокого смущения и разочарования, мало того—как бы болезненное ощущение обнаженной, беззащитной души, вырванной из родной стихии и выброшенной на пустынный берег среди жестких, мертвых скал. И лишь постепенно все существо северянина, привыкшего видеть в природе лишь предлог для некоего бесконечного, лирического истечения своей душевности, сгущается, подтягивается, собирается с тем, чтобы, наконец, подчиниться строю строю разумной формы. И вот многие, возвращаясь на Север, уже испытывают родной ландшафт как безформенное, расплывчатое нечто, лишенное того высшего порядка, который однажды перестроил душу, властно требует воплощения. Действительно, что общего между четкой системой форм киммерийской земли и задушевностью среднерусского «мотива»

с его перелесками, оврагами и плетнем. Это какой то непримиримый контраст; быть может олицетворение двух — пускай и не непримиримых — стихий русского культурного сознания.

Так например: средне-русский пейзаж сам по себе «внеисторичен»; внешняя форма его определяется главным образом растительным покровом, выражающим не строение почвы, не лицо земли, а лишь круговорот времен года. Киммерийский ландшафт по преимуществу «геологичен», обнаженные скалы, осыпи и размывы повествуют о древней борьбе между стихиями, о некоем вечном, необратимом процессе, каждый след которого есть событие, осмысливаемое, как в порядке исторического развития, так и тем местом, которое он занимает в данной системе рельефа. Каждая форма — отпечаток движения огня, воды или ветра, ее облик и направление выражает характер этого движения и структуру того материала, на котором оно запечатлелось. Отсюда — безконечное разнообразие выразительных «фактурных» оттенков, целая скала динамических знаков от легкого росчерка ветра или волны на песке, до патетического смятения сгустков лавы и базальта, громоздящихся вокруг потухших жерл.

Далее: северный пейзаж сам по себе «атектоничен», текучий материал как бы находится в вечных поисках своей формы; несколько типичных комбинаций варьируются до безконечности; сочетание же элементов определяется не столько внутренней закономерностью, сколько скорее неким строем, привносимым извне: будь то архитектурный ансамбль усадьбы, монастыря, поселка, или душевная настроенность созерцающего. Киммерийский ландшафт весь — «чистая форма». Растительная «сфера индетерминизма» почти отсутствует; травяной покров только подчеркивает голые размывы, приземистые кустарники

оттеняют рельеф, а чахлые, стройные тополя дают как-бы лишь отвлеченную систему вертикалей. Каждая грань, каждое ребро обладает предельной четкостью; отдельные элементы сочетаются согласно какому-то внутреннему разумному принципу; глаз почти всюду созерцает завершенную композицию. Наглядность этого внутреннего принципа придает киммерийскому ландшафту характер «идеальности». Благодаря строгой соразмерности частей реальные масштабы, количество материи не воспринимаются. По сравнению с предгорьями Альп или Кавказа размеры Карадага ничтожны, но он вместе с тем является одним из наиболее потрясающих по своей грандиозности природных образований исключительно благодаря архитектонике своих пропорций. Действительно, не только земная плоть нигде не дана в своей аморфности, но и безпредельность неба, моря, степи со всех сторон облекающие Киммерию как одинокую крепость, в свою очередь по своему причастны стихии формы. Все воздушное пространство насквозь пронизано воздушными токами и сквозняками, сила и направление которых определяется рельефным строем земли, пластическая система почвы оформляет атмосферу аналогичной системой силовых линий и полей; вот почему облачная архитектура Киммерии всегда поражает своей гармоничностью и соответствием плану и профилям ландшафта. А Дикое поле, безпредельная северо-восточная степь — не что иное как творческая стихия дождя, создающего целые города размытых хребтов, и ветра, как бы под машинку подстригающего низкое, плотное руно поляны. С юга великий ваятель Эвксинский Понт лепит и высекает трагические маски размывов и скал и вычерчивает гибкие, четкие контуры лукоморий и бухт. Киммерийский пейзаж «тектоничен» потому, что в нем материя до конца оформлена согласно внутренним ее

закономерностям, созерцаемым в этой форме, и потому что система форм включена в объемлющее и породившее ее живое историческое целое природы — культуры. Внимательный наблюдатель имеет перед собой целую энциклопедию тектонических форм, все типы материальной экспрессии, вплоть до подобия высших органических форм — здесь и машинообразные сооружения, напоминающие железобетонные формы современной индустрии, и целые системы индустриальных карнизов и колонн, и белые кости допотопных чудовищ, и, наконец, тончайшие складки ионийского пеплоса. Но зато художник, рисующий с натуры чувствует себя беспомощным, ибо малейшее отступление от природных пропорций разрушает все и он тогда только замечает, что великолепные „композиции“ Киммерийской природы обычно даже не уменьшаются в поле зрения и ему остается либо заново компоновать, согласно требованиям улавливаемой им внутренней формы, либо изготовить план или точную пластическую модель ландшафта, являющегося быть может единственным в своем роде образец безпредметной, т. е. не антропоморфной тектонической пластики.

Природа как созерцаемое целое включается в художественную культуру двояко: первично через архитектуру, и вторично через пейзажную живопись.

Киммерийский пейзаж действительно или только потенциально, но всегда пейзаж архитектурный. Средиземноморские культуры отличаются от большинства северных между прочим и тем, что например в Египте, Греции и почти всюду в Италии существует как бы предустановленная гармония между ландшафтом, как лицом земли и человеческим строительством, тогда как север строит здания так сказать наперекор или по контрасту с окружающей стихией, будь то готический собор или древнерусский мона-

стырь. Северная архитектура оформляет ландшафт, но не вырастает из него, она над ним господствует, но каждую минуту может согнуть как фантастическое наваждение, а проблема руины, как эстетической категории едва-ли возникает в пределах северной природы. Средиземноморский и Киммерийский ландшафт уже сами по себе тектоничны и историчны и потому любая природная композиция может быть естественно дополнена и обогащена архитектурой, которая будет лишь последним этапом природно-исторического процесса. Таковы пейзажи Богаевского, таковы Феодосия, Керчь и древний Судак, где человеческое строительство лишь продолжает творчество природы, где формы и окраска строений живут теми же закономерностями, что и окружающий, породивший их ландшафт. В этом смысле, может быть, идея северного возрождения, тяга северных культур к южной тектонике выразилась в особом образном мечтании, воплотившемся в культе руины и героического пейзажа: понять природу, как архитектурное целое и обратно, преобразить несовершенное здание, включив его в геологическое строение почвы и подчинив его в качестве руины высшим формам исторического ландшафта. Но с этим связана еще одна существенная черта: всякий героический пейзаж, а потому и Киммерийский по природе своей трагичен. Исторический лик земли всегда воспринимается как борьба, самоутверждение или разрушение живого пластического индивидуума, противопоставленного напору стихий огня, воздуха и воды. Вернее, борьба эта и ее следы символизируют борьбу отстаивающей свое существование культурной архитектурной единицы. Киммерийский пейзаж не только памятник геологических «культур», но многих, сметенных одна за другой человеческих культур, присутствие которых либо непосредственно усматривается, либо предчув-

сгвуется в каждом клочке земли. Символами северного города-видения являются Петербург, возникший по манию Петра, град Гвидона, выросший за ночь, и Китеж, погружающийся в Светлое озеро. Все это не дети земли, а блуждающие призраки, маячащие в зыбкой промежуточной сфере между небом и землей. Здесь не трагедия, а только лирическая тоска. В Киммерии каждая скала, каждое строение, будь оно греческое, византийское, готское или караимское отстаивает свое бытие до последнего камня, до последней капители перед напором бури или кочевой орды. Трагическое вообще чуждо средне-русской культуре, а тем более русской природе. Не даром два величайших русских трагика Достоевский и Мусоргский помещают своих героев один в обстановку пустынных, безобразных «психических» ландшафтов, а другой погружает их в отрешенную стихию звука. Средне-русский ландшафт лиричен, Киммерия трагична, и если в ней есть своя лирика, то это лирика элегического, но не песенного типа.

Вместе с образованием городских культур и с отмиранием архитектуры как искусства, начинается второе включение природы в культуру через пейзажную живопись. Каждая пейзажная школа «открывает» новую местность в соответствии со своей мечтой: римская кампания Пуссена и Клода Лоррена, Фонтенбло Барбизонцев, Прованс Сезанна и Ван-Гога. Великое дело Богаевского и Волошина в том, что они открыли Киммерию. Правда они были не первые. Россия долго не имела своего героического пейзажа, так же как она не имела своего Возрождения, ибо Пушкинская школа оказалась слишком кратковременным эпизодом, а Щедрин предпочитал писать в Италии. Кроме того средне-русская природа естественно отливала в интимный пейзаж, в пейзаж настроения, который в сущности говоря всегда остается случай-

ной вырезкой, тем более когда он излагался на международном языке импрессионизма. Психологическое или оптическое оформление поля зрения закрывало пути для конструктивных исканий. Самобытного, русского пейзажа как картины не существовало. Однако первый толчок по пути к героическому пейзажу был дан Киммерийцами: Айвазовский, Лагорио, а главное Куинджи, хотя и изуродованные ложными традициями, были тем не менее воспитаны Киммерийским ландшафтом, а потому стремились к большой монументальной форме. Традиция это как будто обрывается на упадочном стилизме Рериха и на крупной, но одинокой фигуре Крымова. Большинство представителей последующего поколения Сезаннистов, несмотря на их огромные технические заслуги, и на серьезные поиски картины, все же гематически ограничили себя тем, что перекладывали Сезанновский Прованс, которого они по большей части никогда не видели—«на язык родных осин».

Итак уже самый «сюжет» картины Богаевского говорит нам об его огромной заслуге: он «завоевал» и «открыл» Киммерию для русского искусства. Но с этим, как мы видели, неразрывно связана проблема русского «героического», т. е. тектонического и исторического пейзажа. Вся культура Западной Европы строится в своеобразной диалектической борьбе и синтезировании средиземноморского «классического» и северного «готического» начала. Каких художественных богатств была бы лишена Европа, если бы пути «Возрождения» не отправили северных художников на поиски героического ландшафта юга. Мы не знали бы ни Пуссена, ни Лоррена, ни пейзажей Брейгеля и Рубенса, не имели бы ни Тернера, ни Сезанна. Не тот же ли закон лежит в основе развития и русского искусства? Россия несколько раз получала античную прививку: в XI и XV в. через Византию и в третий

раз в лице Пушкина и отчасти Глинки и А. Иванова создателей русского классического искусства. Не явится ли ново-открытая Киммерия, где каждая складка земли твердит нам об Одиссее, Ифигении и о трагедии культуры, не явятся ли зарождение «Киммерийской» школы одним из толчков по пути к новой классике? Как бы то ни было, мы на почве Киммерии имеем подлинный кусок средиземья, а в лице Богаевского — создателя русского «героического» пейзажа.

Потому ли что Богаевский научил нас смотреть на Киммерию своими глазами или потому, что он более, чем какой либо другой из современных художников связан с родной почвой, но мы, охарактеризовав Киммерийский ландшафт, не только очертили круг тем искусства Богаевского, но и коснулись его внутренней структуры. Правда, подходил он к своей задаче по разному в разные периоды своего творчества: сначала его как будто больше всего захватывает трагический, сумрачный лик родной земли; затем он как бы преодолевает этот трагизм, мечтая о райских ландшафтах, о Золотом Веке, но под всем этим великолепием чувствуется тот же остов, те же принципы и построения; это не просто Аркадия, а преображенная Киммерия. После поездки в Италию он в родном пейзаже находит те черты, которые связывают его с природой Греции и Италии; творчество его оживает новыми притоками из общего русла средиземноморских культур. Последние его работы вновь трактуют киммерийские темы, но в новом аспекте, полном сурового, лаконичного, конструктивного пафоса. Итак искусство Богаевского прежде всего искусство конструктивное или, если угодно, искусство композиции. Причем отнюдь не в смысле натягивания той или иной условной или лично им избранной схемы на изобразительный материал, а в

смысле медленного, упорного внутреннего роста концепции навстречу художественному образу. Достаточно проследить путь создания картины Богаевского, чтобы в этом убедиться: сначала рисунки с натуры — добросовестные, пристальные, протокольные материалы, которыми он обычно больше не пользуется, когда переходит к работе над картиной; ибо тут уже возникают десятки и сотни композиционных эскизов, большинство из которых (и часто далеко не худшие) Богаевский забрасывает или безжалостно уничтожает, пока не находит окончательного решения, т.-е. до тех пор пока все изобразительное содержание не перевоплощается до конца в композиционное и фактурное единство, до тех пор, пока каждая складка, каждая извилина изображаемой, или вернее воображаемой, местности не станет настолько близкой и родной художнику, что она вызовет созвучный себе росчерк руки и найдет себе единственное подобающее ей место на полотне. Отсюда и целомудренное отвращение Богаевского ко всякого рода отсебятине, ко всякого рода безответственной внешней экспрессивности. Благодаря этому создается даже впечатление, что его искусство совершенно лишено той легкой, удачливой «талантливости», которая так часто прикрывает внутреннюю пустоту. Богаевский никогда не идет от внешнего приема, мало того его техническое совершенство медленно растет параллельно его внутреннему созреванию. Можно утверждать, что он во многих отношениях только теперь начинает находить себя. Благодаря медленному «историческому» темпу его творческого пути, он например только в рисунке и в акварели достиг полного, зрелого мастерства, в трактовке же масляной картины он на протяжении всей своей долгой работы, упорно ищет той техники и фактуры, которая бы отвечала внутренним требованиям зреющего в нем образа. От очень чер-

ной и тяжелой манеры его ранних вещей, через слишком «гобеленно»-блеклую или слишком цветистую палитру среднего периода, он только в последних картинах намечает более сложную, дифференцированную и богатую технику, сочетающую необыкновенную силу и глубину цвета с прозрачной легкостью лессировок. Если только в больших полотнах прошлого года Богаевский впервые, можно сказать, овладел всем мастерством масляной техники, так что мы от следующих его полотен с нетерпением ждем все большего и большего, он в рисунке и в акварели достиг предельного совершенства. Когда поддашься очарованию композиции и поэтического замысла его акварели и рисунков не сразу часто схватываешь все несравненное богатство его фактуры, бесконечно сложной и разнообразной, проявляющейся в виртуозных комбинациях угля, сангины, бистра, туши и акварели. Но этот изощренный, почти даже страстный, патетический и чисто личный почерк художника нигде не заслоняет того образа красоты, в котором одинаково растворяется как „я“ автора, так и „я“ зрителя. И вот, если в медленном и закономерном созревании образа—выражается историчность киммерийского классицизма Богаевского, а в строгой и точной чеканке композиции—его конструктивность и тектоничность, в той внутренней дисциплине и чувстве меры, которые в каждой его вещи сковывают глубокую страстность и пафос, но страстность и пафос обращенные на служение красоте—выражается другая идея, неразрывно связанная со всеми высшими проявлениями северного возрождения или северной классики и насыщающая собою выразительность и киммерийского ландшафта—это идея трагедии красоты.

Недаром современная наука об искусстве тщательно вытравивала из своего словаря термины «красота» и «прекрасное», ибо за последние десятилетия и со-

временное художественное творчество понимало искусство либо как чисто субъективное самоизживание и жестикуляцию, столь свойственные северному экспрессионизму, либо как построение вещи, что всегда типично для переходной эпохи в поисках своего стиля. Но гримасы индивидуализма и голые схемы как будто уже не удовлетворяют, а новые поиски красоты суть может быть не что иное, как именно симптомы подлинного зарождения нового стиля. Однако нам северянам идея красоты, осуществление которой нами лишь угадывается в произведениях античной культуры, дана только, как задание, только как идеал, искомый, созидающийся и вновь разрушающийся в трагической диалектике истории, но все же она—необходимый фермент всей нашей культуры, все равно выражаются ли поиски ее в романтической мечте о вечно прекрасной природе, или в остром чувстве трагической обреченности всякой красоты, или, наконец, в культе строгой внутренней дисциплины, в понимании искусства, как служения прекрасному, как это наблюдается во всяком подлинном классицизме. Все это находит свое выражение и в искусстве Богаевского: и в торжественных элегиях его киммерийских аркадий под сенью облачных архитектур и в его патетических видениях растущих скал и разрушающихся городов и в самоотверженном его мастерстве, жертвующем своим я во имя служения образу, как некоему объективному заданию, объективному закону и объективной полноте совершенства,—т. е. во имя красоты.

И в этом глубокая этическая сила его искусства.



Биографические сведения.

Константин Федорович Богаевский родился в Феодосии 12/25 января 1872 г. Первые уроки рисования Богаевский брал у местного художника А. И. Фесслера. По окончании феодосийской гимназии в 1891 г. Богаевский поступил в Петербургскую Академию Художеств; там он работал в классе А. И. Куинджи. В 1897 г., по окончании Академии, Богаевский, в числе 11 учеников Куинджи, отправился во главе с профессором за границу (Германия, Австрия, Франция). В 1907—1908 г. Богаевский, вторично едет за границу и путешествует по Италии и Греции. С 1908 г. К. Ф. почти безвыездно живет в Феодосии. Дебютировал Богаевский в 1897 г. на выставке конкурентов в Академии Художеств. С 1898 по 1904 г. на „Весенних Выставках Академии Художеств“; с 1905 по 1910—на выставках „Нового Общества Художников“; с 1907 по 1911—на выставках „Московского Товарищества Художников“; с 1911 по 1914—„Мир Искусства“, „Союз“, а с 1924 г.—на выставках общества художников „Жар Цвет“ (Москва).

На зарубежных выставках участие Богаевского начинается с 1903 г. в Мюнхене („Сецессион“—1903, 1905, 1907.); в Париже —на „Осеннем Салоне“ (1906, 1907), у Бернгейма (там-же)—в 1910 г.; в Венеции на Международных Выставках (1903, 1907, 1911, 1913, 1924, 1928); в Льеже—(1905), в Лейпциге, Дрездене, Мальме и в Лондоне (1908 по 1912).

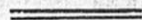
Произведения К. Ф. Богаевского находятся во всех крупных центральных музеях СССР и во многих провинциальных. В Феодосийском Музее, при галерее Айвазовского, имеется специальный зал, посвященный Богаевскому, где собраны произведения, относящиеся к разным периодам его творчества.

КАТАЛОГ

картин, акварелей и рисунков

К. Ф. Богаевского

1. Старая Феодосия.	Масло.	1927 г.
2. Мой город.	»	» »
3. Пейзаж с деревьями.	»	» »
4. Тавро-Скифия.	»	» »
5. Осенний пейзаж.	»	» »
6. Пирамиды.	»	» »



7. Пейзаж с деревьями.	Акварель.	1927 г.
8. Порт.	»	» »
9. Ночь.	»	» »
10. Звезды.	»	» »
11. Берег моря.	»	» »
12. Пейзаж. Собств. М. А. Пазухиной.	Аквар.	» »
13. Голубой пейзаж.	} Собств. С. И. Лобанова.	» 1925 г.
14. Берег.		» 1925 г.
15. Пейзаж.	»	
16. Пейзаж.	»	

Этюды с натуры:

17—19. Этюды деревьев.	Свинц. кар.	1927 г.
20—22. Стволы деревьев.	» »	» »
23—26. Феодосия.	» »	» »
27. Дворик.	» »	» »
28—30. Фруктовые сады.	Итальянск. кар.	1923 г.
31—35. Горные этюды.	Сангина.	» »
36—40. Горные этюды.	Свинц. кар.	» »
41. Горный этюд.	Итал. кар.	» »

Эскизы к картинам:

42. Пейзаж со стволами деревьев.	}	Бистр.	1927 г.
Пейзаж с деревьями.			
43. Город.	}	Бистр	1926 г.
Пейзаж со скалами.			
44. Горный берег.	}	Итал.	» »
Старая Феодосия			
45. Осень.	}	Аквар.	» »
Голубые горы.			
46. Крепость.	}	Аквар.	» »
Утренний луч.			
47. Осенний пейзаж.	}	Аквар.	» »
Древний город.			
48. Сквозь деревья.	}	Сангина	» »
У водоема.			
49. Сияние.	}	Аквар.	» »
Скалистый пейзаж			

50. Тавро-Скифия.	}	Бистр.	1926 г.
Вечерние облака.			
51. Пейзаж с рекой.	}	Итал.	1925 г.
Горный пейзаж.			
52. Радуга.	}	Итал.	» »
Остров.			
53. Лучи сквозь облако.	}	Итал.	» »
Скалы.			
54. Горная страна.	}	Итал.	» »
Пейзаж с развалинами.			
55. Пейзаж с деревьями.	}	Итал.	» »
Пейзаж с озером.			
56. Вечернее солнце.	}	Итал. кар.	» »
57. Залив.			
58. Облако.	}	» »	» »
59. Скалистый пейзаж с дерев.			
60. Пейзаж с облаком.	}	» »	» »
61. Долина.			
62. Радуга. Собств. К. А. Зелениной.	}	Бистр.	1927 г.
Уголь.			

КАТАЛОГ 
 ВЫСТАВКИ

1928

„ЖАР - ЦВЕТ“.

Исследование современного искусства склонно его понимать упрощенно, в разрезе какого-либо одного крайнего течения. Это неверно и несправедливо. Современность всегда разнообразна и всегда многогранна. В потоке ее художественного творчества живет не одна струя.

Группа художников, объединившихся в общество «Жар-Цвет» представляет из себя струю искусства нашего, наиболее, быть может, насыщенную традицией. Рядом с иными группировками представляется, что может быть именно «Жар Цвету» принадлежит в современности самое ответственное место вообще: центра. Среди идеологий и течений в искусстве самое понятие это мало определимо. Ясно, чего хотят «правые» консерваторы и академики; неясно (обычно), чего хотят «левые» разрушители. Но искусство течет не зигзагами; в его правоммерном и плавном потоке,—представляется таким он,

правда, взгляду только историка-искусствоведа — крайности примерены и традиция вынесена именно теми мастерами, которые умеют в художественном наследии прошлого уберечь наиболее ценное для искусства, и которые умеют также и на современное смотреть зорким взором. Порою гораздо более зорким, чем новаторов «слева». Это же подлинно художественное наследие, которое придает группировкам «центра» его особо напряженную идеологическую ценность, есть сохранение и культивация в живописи композиционного начал. Не отдельные элементы, которые могут быть сколь угодно индивидуальны у каждого мастера, — а сочетание их в единое целое более крупного художественного замысла; сколь угодно разен может быть, в плане которого работает художник; но снова единым остается для группировок центра их стремление работать в той области искусства, в коей оно наиболее специфично-художественно. Ибо «композиция» есть начало именно и только искусства. Жизнь не компанует ничего, она бросает свои сырые материалы в беспорядочности и случайностях. Сделать из этого случая — закономерность, выявить для глаза осязаемое соотношение вещей и их эстетическую связь, которая не всегда совпадает со связью их функциональной — сделать, одним словом,

из впечатления нашего от сырой действительности картину — в этом одном, может быть, подлинная сущность всякого искусства.

Нельзя, однако, закрывать глаза на то, что не всегда и не всюду этой специфически художественной воле к композиции посвящено одинаковое внимание. Консервативные группировки будут всегда стремиться беречь содержание в искусстве, новаторские будут искать новых форм. Искания же композиционных задач останутся на долю центра: и по существу не в нем ли всегда и «центр тяжести» всякого искусства. «Композиция» требует от художника не только меткого глаза и верной руки. В ней дан отклик на декоративное назначение станковой картины: именно через композицию входит в живопись столь часто хулимая ныне (но кем?) «эстетика». Вместе с тем художник-композитор всегда — режиссер своего театра; он строит сцену и повелевает своим образом; его искусство всегда — идейно, выразительно и содержательно. Самые же формы, повторяем, могут быть и стары и новы. Художники «Жар-Цвета» объединены наиболее четко именно этим их влечением к картине, к композиции, поскольку в последней дан противовес «этюду», столь торжествующему в современной живописи. Исторически группировка сложилась на раз-

валинах «Мира Искусства», который все-таки остается центральной и наиболее культурной группой наших традиций и наследий. Общество «Жар-Цвет» возникло 2 декабря 1923 года в Москве, объединив тоже ряд художников, работающих в провинции, в Харькове и в Крыму, имя одного из крупнейших композиционных мастеров современности; К. Ф. Богаевского, не знающего себе равных в области «образного пейзажа», является украшением общества. Большинство из участников—конечно реалисты (Свиридов, Харламов, Кандауров, Оболенская), так и к использованию образного наследия былых искусств (И. Захаров, Н. Н. Агапьева, Камзолкин). Четыре выставки «Жар-Цвета» показали полное право группировки на самостоятельное существование. Место, им занятое, не может быть восполнено никакой иной группировкой. К «Жар-Цвету» будут всегда влечься те художественные энергии наши, которым одинаково тесен и душен как формализм, так и натурализм.

Но подлинное выявление композиционного гения эпохи—конечно в будущем. Это сознает и «Жар-Цвет» и к этому он стремится.

Проф. А. А. Сидоров.

Апрель 1928 г.

Агапьева Н. Н.

Ул. Крапоткина, 13, кв. 12. Тел. 1-34-92.

Портрет кино-актера.

1. П. П. Репнина.
2. Портрет Лены.
3. **
4. **
5. **
6. Рисунки.

Амирова Т. Т.

Проезд Девичьего Поля 106, кв. 5. Тел. 3-79-68.

- | | |
|----------------------------|--------|
| 7. Автопортрет | масло. |
| 8. Девушка в белом | » |
| 9. Аля и Тина (порт. дет.) | » |
| 10. Портрет Е. А. | » |
| 11. Натур. морт. | » |

Андреева-Коворина Е. А.

Арбат, Б. Афанасьевский. д. 27, кв. 7. Тел. 2-71-53.

Живопись тканями.

12. Подсолнухи.
13. Листы бегонии.

Делла-Вос-Кардовская Ол.

Зубовский бул., 15, кв. 8. Тел. 4-97-48.

- 63. Победитель.
- 64. Портрет.
- 65. Пейзаж.
- 66. * *

Добров М. А.

Б. Якиманка, 17, кв. 5.

Рисунки.

- 67. Стадо (Акварель).
- 68. набросок (Гусиное перо).
- 69. Лукавей Мотль (Уголь и Гуашь).

Наброски в Переяславле-Залесском.

- 70. Ветлы на Трубеже (Акварель).
- 71. Базар (Гуашь).
- 72. Река Векса (Тросник. перо).
- 73. Сумерки. } (Уголь и Гуашь).
- 74. Вечер. }

Офорты.

- 75. Раз'езд Гоголя.
- 76. Пикерми.
- 77. Задворки
- 78. Весковские овины.

Егимова М. М.

Поварская, д. 20, кв. 1.

- 79а. 1 Сбор джугары живопись тканями.
- 80а. 2 Зима " "

Егоров Л. А.

Чистый пер., 7, кв., 22, тел. 1-33-13.

- 79. Старик узбек Ташкент.
- 80. Остатки старого быта „

Ершов Е. П.

Телеграфный пер., д. 7, кв. 12. Тел. 5-63-07.

- 81. Портрет.
- 82. Портрет.
- 83. Танец.

Жежулина О. А.

1 Самотечный, д. 9, кв. 31. Тел. 5-02-30.

- 84. Баньки Тверской губ.
- 85. Окно.
- 86. Праздник школьника.
- 87. Сушат сено, с. Новинки, Тул. г.
- 88. Полдень.
- 89. Рябина.
- 90. Зеркало.
- 91. Цветы.
- 92. Зимка.
- 93. Деревня.

Жульяри А. Н.

Арбат, д. 27, кв. 10.

- 94. Акварель.

Захаров И. И.

Крапоткинская, д. 13, кв. 12. Тел. 1-34-92.

95. Возвращение.
96. Раковина.
97. Автопортрет.
98. Типовая голова.
99. Героическая голова.
100. Портрет Е. НН.
101. » М. АБ. Пастель.
102. » »
103. Этюды 1926 г.
104. Рисунки к Совнарком. заказу.
105. Эскизы.
106. Рисунок.

Камераз Б. Б.

Петровка, Петровский п. 1, кв. 22.

107. Зимний вечер.

Камзолкин Е. И.

Г. Пушкино Моск. губ., Вокзальная ул., д. 1.

108. Солнечный луч. Деревня.
109. Новая изба.
110. Дни покоя.
111. Дни покоя.
112. Проходящий по дороге.
113. Осеменение.
114. Пахота.
115. Жатва.
116. Отдых.
117. Встреча.
118. Девочка с куклой.
119. Будет ливень.
120. Рябина.

Константинов В. С.

Тверская, Дегтярный пер., д. 5, кв. 5.

121. Утро.
122. В праздник.
123. Старый дом.
124. Прудок.

Колесова-Шевлягина И. К.

3-й Обыденский, д. 4, кв. 6.

125. Москва река.
126. Амбар.
127. Река «Уча».
128. Московский пейзаж.
129. Тифлиссские прачки.
130. «Кинтриш» река.
131. Пальмы.
132. Азнефтьстрой.
133. Духан.
134. Горный пейзаж.
135. Цыхис-Дзири.
136. » »

Кандауров К. В.

Б. Дмитровка, д. 9, кв. 41. Тел. 98-73.

- | | |
|-------------------------------|-------------|
| 137. Бухарская ул. | Свинц. кар. |
| 138. Улица у Бухарской стены. | » » |
| 139. Хауз Миракон в Бухаре. | » » |
| 140. » » » » | » » |
| 141. Рисунок. | » » |
| 142. » | » » |

Куликов А. Е.

Малоярославец.

143. Частушки (Темпера)
144. » »
145. » »

Кузнецов А. Л.

Пречистенка, Померанцев пер., д. 7., кв. 6. Тел. 2-75-85.

146. Девочка. Масло.
147. Осенний пейзаж. »
148. Эюд. »
149. Натюр морт. »
150. Букет. »
151. Женщина в красном. »

Лобанов С. И.

Музей Нового Западного Искусства. Тел. 3-26-11.

152. Портрет (на зеленом фоне). Масло.
153. Вечер в Федосийском карантине. »
154. Предзакатные тени. »
155. Федосийская слободка. Вечер. »
156. Дорога. »
157. Виноградник у моря. »
158. Круглая башня Генуезцев Собст. К.А.З. »
159. Стена и башня в карант. »
160—165. Крымские пейзажи. Рисунки свинцовым карандашом и синькой.

Леблан М. В.

Тверская, д. 24.

166. Московский Кремль.
167. Силует Кремля
168. Красная площадь.
169. Зимний вечер.
170. Жатва.
171. Лунная ночь.
172. У мельницы.
173. Буря.
174. Закат.
175. Маки.
176—178. Натюр Морт.
179—181. Георгины.
182—189. Этюды.

Менделевич И. А.

Гранатный, 11. Тел. 4-50-24.

- 190а. Бауман (фигура).
190. Чемберлен на осляти.
191. Цзан-Золин.
192. Болдуин и Хикс.

Мограчев С. З.

Покровка, Подсосенский пер., д. 21. Тел. 5-32-34.

193. Бауман. Эскиз к проекту памятника. Гипс.
194. Портрет К. В. Кандаурова. Крандаш. Акварель.
195. Японченок. «Он что-то нашел». Статуетка. Воск.

Никифорова Е. Д.

Бахметьевская, д. 28, кв. 4.

Скульптура.

196. Голова собаки (Барельеф).

197. » » »

198. » »

199. Голова юноши.

Рисунки:

200. Голова собаки.

201. » »

202. Голова Австралийского дикаря.

Нестеров Н. И.

4-я Гражданская ул., 1 Лавровский пер. 6, кв. 7. Музей быт Никольского-Урюпино.

203. Кабинет.

204. Голубая гостинная.

205. Зал библиотеки.

Оболенская Юлия.

1-я Тверск-Ямская, д. 26, кв. 8. Тел. 3-71-21.

206. Портрет К. Ф. Богаевского. Рисунок.

207. У Богаевского. Наброски в альбом.

208. Ребята. Наброски в детском доме. Рисунок.

209. » » » » »

210. » » » » »

211. Верблюды. Рисунок.

212. » » »

213. Киргизская кибитка. »

214. Ишак. »

Павлов А. Н.

Б. Пионерская, 57, кв. 2.

Грав. на дереве:

215. Балерина.

216. Безпризорный.

217. Из серии «Провинция».

218. » » «Москва».

219. » » Провинция.

220. Эскизы

221. » } Для книг знаки.

Прокофьева Е.

Арбат, Б. Афанасьевский, д. 11, кв. 2.

222. Портрет.

Пастухов А. М.

Кунцево МЖБД. Ст. Кунцево, д. 56.

223. Портрет.

224. »

Прохоров С. М.

Харьков, Каплуновская, 8. Худож. Техникум.

225. Первое Мая. Темпера.

226. «Всегда готов». Масло.

227. Безпризорный. »

228. Портрет. Темпера.

229. Портрет Укр. поэтессы Алчевской. Темпера.

230. Портрет девушки украинки. Масло.

Пуларев А.

Зацепя Б. Пионерская, д. 13, кв. 13. Тел. 1-56-72.

231. Быт в игрушках.

232. » » »

233. » » »

Разумовская Ю. В.

Н. Басманная, 27, кв. 8.

- 234. Есентуки парк.
- 235. Бухара дерево.
- 236. Бухара деревья.
- 237. Бухара женский базар.
- 238—242. Дунганки Семиречье (наклейки).
- 243. Голова дунганки.
- 244. Цветы Семиречья.
- 245. Ларек.
- 246. Чистильщик сапог.
- 247. Папиросница.
- 248. Китайка.
- 249. Продавец яблок.
- 250. Этюд.

Свиридов П. П.

Арбат, Серебряный, д. 4/10, кв. 7. Тел. 4 23-85.

- 251. Ржаные поля.
- 252. День Отдыха.
- 253. Перед дождем.
- 254. Ильинские ворота. (Москва).
- 255. Под ветлами.
- 256. На выезде.
- 257. Над оврагом.
- 258. Арбатская площадь. (Москва).

Салов Н. Г.

Лужниковская, 5, кв. 3.

- 259. Первая зелень.
- 260. В тени.
- 261. Осенний этюд.
- 262. Силуэты вечера.
- 263. Аллея.
- 264. Летний день.
- 265. Вечер.

Семенова Е. Е. (Вестнеус).

3 Гражданская, д. 18. кв. 7.

- 266. Натюр Морт.
- 267. » »
- 268. Кара дач.
- 269. Сон.
- 270. Пейзаж.
- 271. Улица.
- 272. Гора Хамелеон.

Сергеев С. П.

Угол ул. Южина и Трехпрудного, д. 5/1, кв. 17.

- 273. Эскизы к пьесе А. Н. Островского. Похождение Бальзаминава.

Постановка Ф. Н. Каверина. Ст. Малого т-ра.

- а) Портал и занавес.
- б) Комната Кичкиной.
- в) Сад Кичкиной.
- г) Комната Атрюгиной.
- д) Сад Белотеловой.
- е) Пано (гобелены 1 вар.).
- ж) » » 2 »
- з) Сваха. Костюмы.
- и) Капочка. »
- к) Устинька. »
- л) Антригина. »
- м) Пионова. »
- н) Анфиса. »
- о) Раиса. »

- 274. К пьесе Венлотнера и Шервинского «Ночь кавалера Фоблаза».

Постановка Ф. Н. Каверина. Театр «Эрмитаж»:

- а) Комната Маркизы.
- б) Кулиса (Гобелены).
- в) Ширма.
- г) Комната Маркизы.

275. К пьесе «Фраскота» в обработке Ф. Н. Каверина его постановка в Студии им. М. Н. Ермоловой.

- а) Сад Мельника.
- б) Дворец Коррихидора.
- в) Горбунья.
- г) Коррихидор.
- д) Фраскота.
- е) Мельник — костюмы.
- ж) Мерседес.
- з) Няня 1 вариант.
- и) » 2 »

Эскизы декораций к пьесе: «Женское Любопытство».

- 276. Портрет Островского.
- 277. Рисунок головы.
- 278. » »
- 279. Сосны.
- 280. Осень.

Староносков П. Н.

Всехсвятское, Волоколамское шоссе, д. 16.

- 281. У сельского Кооператива.
- 282. Карусель. Линогравюра.
- 283. Полдень. »
- 284. Кузница. »
- 285. Уборка сена. »
- 286. Иллюстрация. »

Симонов А. К.

Харьков, Каплуновская, 8. Художеств. техникум.

- 287. Пейзаж. Масло.
- 288. » »
- 289. » »
- 290. » »
- 291. » »

Соколов Илья.

Новая Божедомка, Достоевский пер., 12/15, кв. 3.

- 292. Пряжа. Мягкий лак, акватинта и офорт.
- 293. Мельница (Малоярославец). Офорт, акватинта.
- 294. Постройка.
- 295. Интерьер. Пастель.
- 296. Гравюры на дереве.

Севорцов А. В.

Саратов, Обуховский пер., 9, кв. 1.

- 297. Мельница. Офорт.
- 298. Март. Игла, акватинта.
- 299. Крестьянский дворик. Сухая игла.
- 300. Ранняя весна. Игла, акватинта.
- 301. Пруд. Акватинта. цветн. 2 доски.
- 302. Цветы. Акватинта.
- 303. Пейзаж. »
- 304. Базар. Игла, акватинта.
- 305. Комсомолка. Линолеум.

Суворов А. А.

Ст. Павшино. Виндав. ж. д. Санаторий «Архангельское».

Гравюры на дереве.

- 306. Портрет старика. (Гравюра резцом).
- 307. Портрет И. Соколова. (Гравюра на дереве).
- 308. Аллея. Сухая игла.
- 309. Пейзаж. » »
- 310. Эхсриблис А. А. Сидорова. Гравюра на дереве.
- 311. Памятка о Елатье. » » »

Табеев Б. А.

Трубниковский, д. 30 кв. 8.

312. Васька.
313. Театральный бутафор.

Томашевский К. А.

Мерзляковский, д. 18, кв. 8.

314. Рисунки.
315. »

Харламов М. Е.

Арбат. Студия, д. 6, кв. 6.

316. Автор на набросках зимой.
317. Едут.
318. Песнь зимы.
319. Русские дали зимой.
320. Масляничное катанье.
321. Зимние удовольствия ребят.
322. Серый зимний день.
323. Первое купанье.
324. Зеленый пейзаж.
325. Золотая осень.
326. Весенняя работа.
327. Вечер ранней весны.
328. Весна.
329. Весенний пейзаж.
330. Задворки.
331. Дачники.
332. Дождевые облака.
333. Ветлы вечером.
334. Миша.
335. Наброски (а, б, в, г).

Шаронов М. А.

Харьков. Каплуновская, 8. Худож. Техникум.

336. Портрет. Масло.

Шышневич-Круглова.

Остоженка, Савеловский пер., д. 10, кв. 11.

337. Комсомолка.
338. Портрет.
339. Мальчики.
-