

# ИСКУССТВО

85  
2186

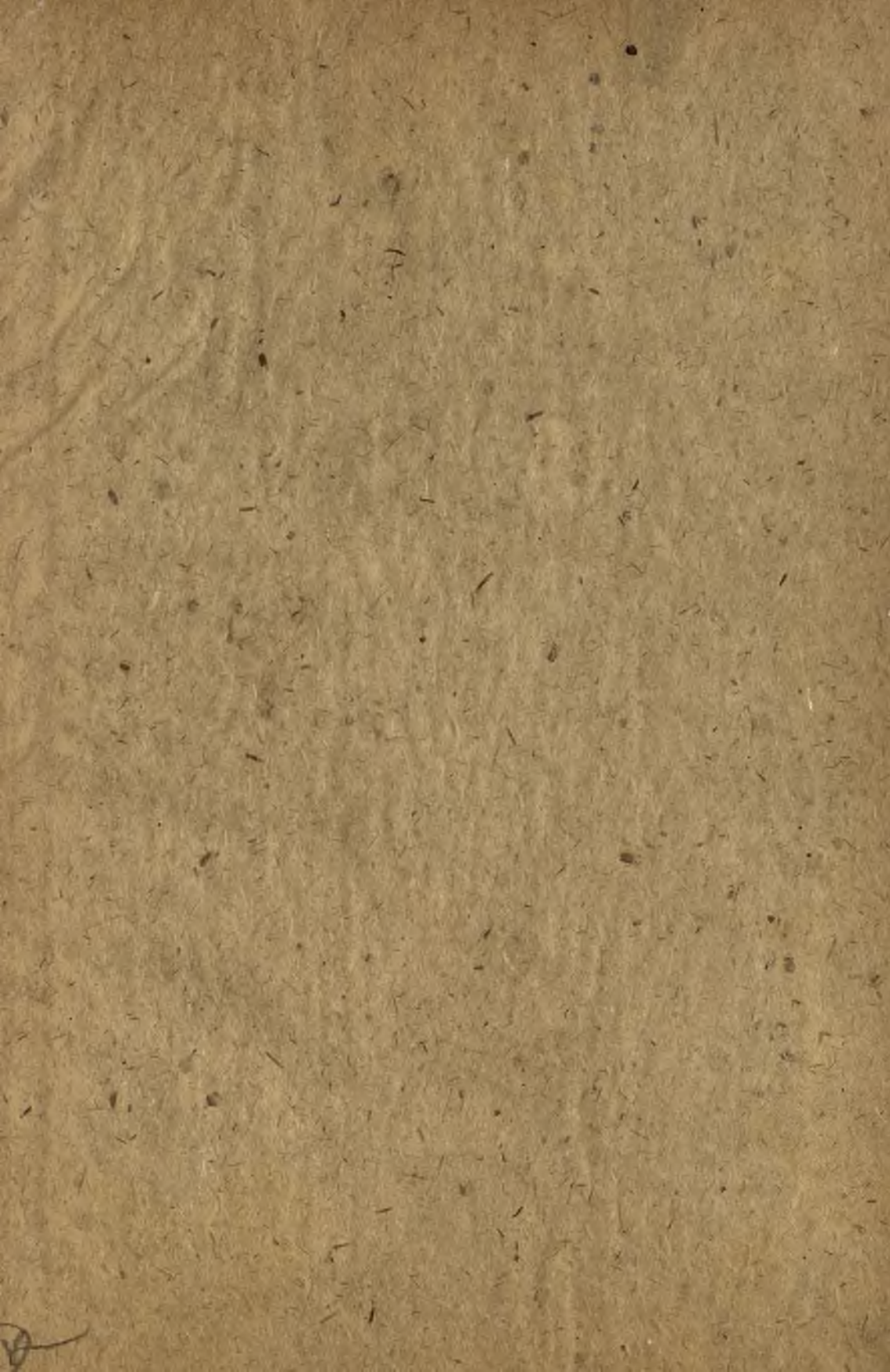
1934

5



ИСКУССТВО

N5;  
33825v





ИСКУССТВО



*И. Бродский. Портрет И. В. Сталина. 1934.*  
*I. Brodski. Portrait de J. Staline. 1934.*

7  
И

# ИСКУССТВО

ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

1947

53825 Б-34-П

ПРОСЕРКА

ЧИТАЛЬНЯ  
Московской Городской  
Центральной  
БИБЛИОТЕКИ

5

1934  
ОГИЗ  
ИЗОГИЗ  
МОСКВА  
ЛЕНИНГРАД

85

1186

1934

**21**  
**ТИПОГРАФИЯ**  
**ИМЕНИ**  
**ИВ. ФЕДОРОВА**  
**ОГИЗ**  
**ЛЕНИНГРАД**  
**ЛЕНИНГРАДСКИЙ П**

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. Исаков.</i> Исаак Бродский	<b>1</b>
<i>Б. Терновец.</i> Творчество Веры Мухиной	<b>28</b>
<i>А. Дурус.</i> К вопросу о художественной политике немецкого фашизма	<b>55</b>
<i>Ю. Колпинский.</i> Искусство и религия фашистской Италии	<b>69</b>
Из коллекции Государственного Эрмитажа. <i>Т. Каменская.</i> Черты реализма в рисунках <i>Ж. Б. Грёза</i>	<b>78</b>
<i>И. Гинзбург.</i> Русская академическая живопись 1870—80-х годов	<b>94</b>
<i>К. Разумовский</i> и <i>А. Стрелков.</i> Китайское искусство	<b>128</b>
<i>К. Евеньев.</i> О выставке китайской живописи	<b>149</b>
<i>Е. Кронман.</i> Выставка латвийского искусства в Москве	<b>153</b>
<i>Н. Соболевский.</i> Пути советского фарфора	<b>161</b>
Рецензии:	
<i>С. Адливанкин.</i> „После работы“	<b>177</b>
<i>Ф. Антонов.</i> „В колхозных яслях“	<b>178</b>
<i>П. Котов.</i> „Домна № 1 Кузнецкстрой“	<b>180</b>
<i>А. Куприн.</i> „Колхозный огород“	<b>182</b>
<i>В. Перельман.</i> „Портрет повара“	<b>184</b>
<i>К. Юон.</i> „Инструктаж в совхозном огороде“	<b>186</b>
Содержание статей на французском языке	<b>189</b>
Перечень иллюстраций	<b>195</b>

# SOMMAIRE

<i>S. Issakov.</i> I. Brodski	<b>1</b>
<i>B. Ternovetz.</i> L'oeuvre de Vera Moukhina	<b>28</b>
<i>A. Dourus.</i> Sur la politique du fascisme allemand dans l'art	<b>55</b>
<i>J. Kolpinski.</i> L'art et la religion en Italie fasciste	<b>69</b>
<i>T. Kamenskaya.</i> Les traits réalistes dans les dessins de Greuze de la collection de l'Ermitage	<b>78</b>
<i>I. Ginzbourg.</i> La peinture académique russe des années 1870 — 1880	<b>94</b>
<i>C. Razoumovski</i> et <i>A. Strelkov.</i> L'art chinois	<b>128</b>
<i>K. Evgeniev.</i> L'exposition de l'art chinois à Moscou	<b>149</b>
<i>E. Kronman.</i> L'exposition de l'art letton à Moscou	<b>153</b>
<i>N. Sobolevski.</i> L'état de la céramique et de la verrerie d'art contemporaines	<b>161</b>
Notes critiques de nouveaux tableaux:	
<i>S. Adlivankine</i> „Après le travail“	<b>177</b>
<i>F. Antonov</i> „La crèche au kolkhoze“	<b>178</b>
<i>P. Kotov</i> „Haut fourneau N° 1 à Kouznetzk“	<b>180</b>
<i>A. Kouprine</i> „Le potager du kolkhoze“	<b>182</b>
<i>V. Perelman</i> „Le cuisinier“	<b>184</b>
<i>K. Youon</i> „Instruction dans le potager du sovkhoze“	<b>186</b>
Résumés des articles	<b>189</b>
Table des illustrations	<b>195</b>





*И. Бродский. И. В. Сталин. 1934. (Автолитография.)*

*I. Brodski. J. Staline. 1934. (Lithographie.)*

# ИСААК БРОДСКИЙ

*С. Исаков*

**В** ТВОРЧЕСТВЕ вашем для меня самая ценная и близкая мне черта — ваша ясность, пестрые, как жизнь, краски и тихая эта любовь к жизни, понятой и чувствуемой вами, как „вечная сказка“.

В этой характеристике, данной творчеству Бродского А. М. Горьким еще в дореволюционное время, кроется ключ к уяснению подлинной природы Бродского как художника и той большой роли, какая выпала ему в истории развития советского искусства. Именно эти черты оградили Бродского от воздействия формалистических исканий западноевропейских и наших отечественных новаторов — „изобретателей“ и создали из него убежденно реалистического художника.

Еще будучи учеником Академии художеств, Бродский обратил на себя общее внимание и товарищей и профессоров своеобразием пейзажей, написанных им за время летних каникул на академической даче. Бросалась в глаза совершенно необычная любовная пристальность, с какой молодой художник разбирался в запутанном причудливом сплетении веток переднего плана, в кружеве солнечных пятен и бликов, в скользящем рисунке воды, колеблемой легким ветерком. В атмосфере господствовавшего в то время увлечения импрессионизмом, погони за общим „впечатлением“, за широтою живописного письма Бродский настойчиво бился над передачей подробностей, над выпиской мелочей, которые у товарищей его тонули, растворяясь в „красочном пятне“.

Это однако вовсе не обозначало еще, что Бродский не был и сам захвачен импрессионизмом. Новая живописная система видения и письма, напротив, очень даже увлекала его, но преломилась она у Бродского по-своему, не так, как у французов круга Клода Моне, и не так, как восприняло ее большинство русских художников, отдавших дань увлечению импрессионизмом. Французский импрессионизм в своей классической форме представлял собою не только новую стройную систему строго проработанных приемов художественной техники. Это было одновременно и цельное мировоззрение, с позиций материалистического мироощущения переключавшееся на установки субъективного идеализма. А русские импрессионисты в лице наиболее ярких своих представителей — Архипова, Малявина, Репина, К. Коровина, Серова, Грабаря — своеобразно сочетали импрессионистическую технику, к тому же не доведенную до ее законченного вида, с реалистическим подходом к действительности.

В то время как французы стремились к чистой самодовлеющей живописи, старались освободить ее от „литературщины“, отгораживаясь тем самым от раскрытия социального смысла изображаемых явлений, и переносили центр

внимания своего с конкретной действительности на свое личное, субъективное восприятие, мир объективный подменяли своим „я“, — русские импрессионисты так далеко не заходили. Они, правда, тоже огромное значение придавали силе воздействия именно средствами живописи на чувственное, зрительное восприятие смотрящего, но в этом моменте большинство из них отнюдь не видело самоцель, а только средство, при помощи которого можно, обострив восприимчивость зрителя, заставить его острее и глубже проникнуть в социальную природу данного сюжета, данного лица, данного куска природы. Им среди французов не так близок был Клод Моне, как Эдгар Дега. И само собой разумеется, что использование импрессионизма только в качестве нового живописного метода письма, к тому же по-разному, не полностью, а зачастую лишь в отдельных сторонах своих воспринятого, приводило к необычайному обилию разновидностей русских импрессионистов.

Наиболее общюю для всех них чертой было увлечение силою и шириною живописного пятна. У некоторых, как у Малявина и Коровина, оно выливалось в безудержное оргиастическое упоение цветом и краской. В малявинских „Хороводах“ „Бабы“ тонут в вихре красочных пятен. Фрукты и овощи на коровинских „Базарах“, люди в „Кафе“ едва-едва дают знать о себе сквозь цветное богатство своего оформления.

Бродскому такое преломление импрессионизма органически чуждо.

Малявин и Коровин картинами своими зовут наслаждаться жизнью. Захлебываясь от упоения, кричат они о том, какой неисчерпаемый источник зрительных наслаждений таит в себе жизнь и как они, художники, упиваются этими радостями глаза, как любят они жизнь. А Бродскому такой гедонизм совершенно не свойствен. И для него жизнь неисчерпаемо богата переживаниями красок, но пестрая цветистость жизни никогда не заслоняла для него самих жизненных явлений. Его „Италия“, написанная в годы заграничных командировок, своей жизнерадостностью, солнечностью, брызжущим через край полнокровием цветущей молодости может поспорить с любой из картин Коровина. Но это полярно-противоположные вещи. Предмет для Коровина — по преимуществу цвет, чарующий глаз, и только. А Бродского предмет чарует и другими сторонами своими — и формой, и объемом, и рисунком, — эмоциями не живописного порядка. Солнце греет, тень манит прохладой, яблоки сочны, ароматны, дремлющий ослик будит желание приласкать, погладить... И зелень, и уходящие в даль горы, и здания, и женщины, любующиеся переживаниями кораллов, и корзина с раковинами — сплошной праздник для глаза, но это не только живопись. Это — неизмеримо более многогранная „сказка жизни“.

Недаром А. М. Горький писал об одной из картин Бродского: „Такая это ясная вещь и так хорошо бы постоять перед нею полчаса... постоять и подумать о детях, весне, о радостях жизни“...

Картины Бродского действительно располагают к раздумью. Даже там, где, как например в „Сказке“, перед нами подлинный гимн солнечной, цветущей Италии, где пестрота оперения павлина соперничает с многоцветностью листвы, цветов, построек, залитых светом, и где фигурка ребенка в колясочке, казалось бы, играет роль всего лишь дополнительного самоцветного пятна в общей красочной раме, даже и эта картина той тщательностью, с какою выписаны в ней отдельные предметы, уводит от „сказки живописи“ к „сказке жизни“, а центральное место, отведенное в общей композиции ребенку, всматривающемуся, вслушивающемуся в окружающее, заставляет „подумать о детях, весне, о радостях жизни“.

Однако этот переход от любования к раздумью обусловлен вовсе не тем, что Бродский как-то по-своему непривычно остро подал взятый сюжет, дал ему свое ярко-индивидуальное истолкование, обобщил случайные



*И. Бродский.* Похороны жертв 9 января 1905 года. (1906.)

*S. Brodski.* L'enterrement des victimes du 9 Janvier 1905. (1906.)



*И. Бродский. Сквозь ветви. 1907.*

*I. Brodski. Entre les branches. 1907.*

жизненные явления и именно своей оценкой, своим отношением не позволяет и зрителю пройти мимо них равнодушно, заставляет задуматься. Как раз этих-то черт и нет в творчестве Бродского. Он не типизирует, он только фиксирует внимание зрителя на том или ином „куске“ природы. И „Старые лодки“, прогнившие, выброшенные на берег за непригодностью, и вечернюю „Дойку“ коровы, и „Теплый день“ с фигурами играющих на песке ребятишек и судачащих нянь, и „Портрет жены“ и сцену из деревенской жизни „В ожидании старосты“ пишет он с предельной, протокольной тщательностью, словно боясь упустить какую-либо деталь. Эти как бы выхваченные непосредственно из жизни картины оставляют двойственное впечатление — с одной стороны, чего-то случайного и одновременно глубоко убеждающей правды. Совсем как фотография, а вместе с тем и гораздо больше.

Правильнее всего назвать это натурализмом. Бродскому действительно присуща исключительная приверженность к натуре. Он любит природу и на всем протяжении своей творческой деятельности остается неизменно верен ей.

Термин „натурализм“, как и все термины, весьма четкий, зачастую даже полемически заостренный в момент своего появления на свет, в ходе истории утратил свое первоначальное содержание, стерся, как стирается всякая ходячая монета. Обезличился. В новой исторической обстановке он звучит и должен звучать по-новому. А его по инерции толкуют попрежнему. Получается анахронизм.

Зародился он в период, когда акт видения расценивали как акт физиолого-биологический. Тогда позволительно было говорить о „натурализме“, как о безусловно безличном, тупо-копиистском, фотомеханическом подходе художника к натуре. Пишут, мол, что видят. Не осмысливают. Пишут бессмысленно, тупо.

В обстановке напряженной классовой борьбы, развертывавшейся между академическим искусством, идеализировавшим жизнь в духе господствовавшего класса дворян, помещиков, и новыми художественными исканиями, исходившими от поднимающейся буржуазии, противопоставившей лжи академизма правду неприкрашенной действительности, правду природы, такой, какова она есть на самом деле, — вполне естественно было стремление

дворянских кругов „обесмыслить“ натурализм, обрисовать его, как проявление природной тупости, чуждой творческого начала.

Но, повторяю, в то время под такую интерпретацию натурализма можно было подводить, как базу, понимание акта видения в разрезе чистой биологии. Сейчас так толковать натурализм нельзя. Сейчас, когда для всех и каждого стало уже аксиомой, что „видеть — значит мыслить“, а мыслить мы социалью, — сейчас термин „натурализм“ приобретает совершенно иной смысл. Сейчас всякому ясно, что художник, будь он по старой терминологии хоть трижды архинатуралист, обязательно так или иначе осмысливает действительность, пропускает ее через призму своего миропонимания. Вопрос сводится, следовательно, к качеству этого миропонимания, к ха-



*И. Бродский. Мать и сестра художника. 1905.*

*I. Brodski. La mère et la sœur du peintre. 1905.*



И. Бродский. Максим Горький. 1910.

I. Brodski. Maxime Gorki. 1910.

рактору отношения автора к изображаемому, к силе и глубине его интерпретации<sup>1</sup>.

Как обстоит дело с натурализмом Бродского в таком единственно правильном его толковании? Горький с присущей ему прозорливостью в своей краткой характеристике творчества Бродского, приведенной в начале данной статьи, дал ключ к оценке натурализма Бродского: „ясность, пестрые, как жизнь, краски и тихая эта любовь к жизни, понятой

<sup>1</sup> Автор статьи совершенно правильно останавливает внимание на социально-исторической, классовой судьбе термина „натурализм“ и отмечает, что в конечном счете дело разрешает качество миропонимания художника.

Конечно, не выписывание деталей определяет натурализм, а пассивность, копияное спокойствие фиксирования тех или иных явлений. Естественно, что пассивность творческого метода художника-натуралиста никогда не бывает абсолютной, т. е. в точном смысле слова фотографической, так как художник всегда так или иначе мыслящая социальная единица.

Но все же снять на сегодняшний день понятие „натурализм“, отнеся его просто к „старой терминологии“, — конечно, неправильно. Это значило бы отмахнуться от разрешения огромной и насущной для нас проблемы, это значило бы спутать понятия натурализма, реализма и социалистического реализма, над уточнением которых должна упорно работать наша искусствоведческая мысль. *Ред.*

и чувствуемой, как „вечная сказка“. Любовь, хотя бы и „тихая“, вовсе не означает безразличного отношения, голого отображательства.

Такой же тихой любовью к жизни проникнуто было, скажем, и творчество Чехова. А ведь чеховская любовь к жизни, любовь к конкретному, любовь и внимание к мелким фактам, к маленьким людям, затертым, забытым, в обстановке полицейского режима царизма носила далеко не безразличный характер. Картины Бродского, как и рассказы Чехова, недаром наталкивали на мысли „о детях, весне, о радостях жизни“. От кошмара настоящего хотелось уйти в раздумье о будущем.

Неслучайно так горячо откликнулся Бродский и на события революции 1905 г. А он откликнулся, как немногие. Уже один перечень сатирических журналов, в которых принял он участие, достаточно красноречиво говорит о степени активности симпатий Бродского к революционной борьбе. С 1 декабря 1905 г. стал выходить журнал „Пламя“, всю иллюстративную часть которого обслуживали ученики Академии художеств — Бродский, Фешин и Деспальдо. Адмирал Дубасов фигурировал на обложке № 3, исполненной Бродским, в виде „современного Нерона“. На четвертом номере журнал был закрыт. И Бродский стал работать в „Лешем“, „Сигналах“, „Ювенале“, „Игле“, „Адской почте“, „Светает“, „Вольница“. Целая серия его рисунков трактует тему крестьянского малоземелья. Очевидно подчеркнутый Горьким подход Бродского к жизни, как к „вечной сказке“, не мирится с неприглядной действительностью. Призма, через которую преломлялись у Бродского впечатления жизни, была довольно-таки определенно окрашена. Среди рисовальщиков тех лет только очень немногие могут соперничать с Бродским по обилию своей продукции и длительности участия своего в политической сатире. А Бродский к тому же не ограничился областью рисунка: написал и картину на революционную тему „Красные похороны“ — похороны жертв кровавого 9 января. С академической выставки 1906 г., где хотел было показать ее автор, картина была снята цензурой.



*И. Бродский. Старые лодки. 1907.*

*I. Brodski. Vieilles barques. 1907.*



*И. Бродский. Бой быков в Мадриде. 1909.*

*I. Brodski. Course au taureau à Madrid. 1909.*

Насколько определена была политическая физиономия Бродского, можно судить по следующему факту: имя его фигурирует среди фамилий всего лишь пяти русских художников, откликнувшихся на призыв Международного комитета помощи безработным и приславших работы свои для сборника „Труд и свобода“, поставившего своей задачей помочь борцам, „отдавшим жизнь свою за политическое и экономическое освобождение России“.

Пресловутый натурализм Бродского, как видно из приведенных данных, отнюдь не являлся выражением безразличного, пассивного отношения к окружающему. „Тихая любовь“, как и всякая любовь, имела своей оборотной стороной ненависть, пусть тоже „тихую“, чуждую бунтарских проявлений, но столь же неуклонную, как неизменна была и любовь.

Любовь к природе сказалась у Бродского в двух преломлениях. Он любит вещи, как вещи. Для него все в вещи значимо. Отсюда — пристрастие к деталям. Бродский неуклонно фиксирует на них внимание. „Не пренебрегайте мелочами, — как бы говорит он: — из мелочей слагается жизнь, через малое выявляет себя великое. Любите жизнь всю, полностью, без оговорок“.

Такая пристальность к деталям — черта, присущая не живописцу, а рисовальщику. И если живопись обращается в первую очередь непосредственно к чувству и, только возбудив предварительно чувство, апеллирует уже к разуму, то рисунок неизмеримо более интеллектуален по самой природе своей. В Бродском несомненно сильно сказывается рисовальщик. Рисовальщиком зарекомендовал он себя еще на академической скамье. Товарищи учились у него четкости детализированного рисунка. В. Воинов сообщает, что прославившийся позднее Борис Григорьев получил даже от профессуры „порицание за подражание Бродскому“ в рисунке. Сотоварищ Бродского по Академии Иван Мясоедов строил всю систему преподавания своего на анализе подхода Бродского к передаче природы. И сам Бродский в своей педагогической деятельности придает рисунку огромное значение. Все это говорит о сильно развитом интеллектуальном начале в творческом методе Бродского.

Но Бродский одновременно и живописец. Если опять-таки обратиться к ученическим годам его, то окажется, что наряду с работами, привлекавшими к себе общее внимание своим рисунком, были у Бродского в те же годы и вещи, поражавшие товарищей силой своей живописи. Так, Р. Р. Френц и сейчас вспоминает о картине Бродского „Колка льда на реке“, как

о произведении, казавшемся в те дни исключительным по чисто живописному подходу к натуре. И Бродский действительно много и настойчиво работал над усвоением последнего слова в области живописных исканий того времени, над усвоением импрессионизма. Работал, будучи учеником Академии, работал и во время заграничных командировок своих, в Испании, Италии, в Париже. В отчетах, присланных совету Академии, отдает он дань восхищения Клоду Моне, Рафаэлли, Дега и одновременно Цорну, Соролла-и-Бастиде, Зулоаге. Вещи, написанные им за эти годы, — яркий показатель того, каких больших успехов достиг Бродский по линии живописи.

Живописец в этот период, в период предреволюционный, начинал даже брать верх над Бродским-рисовальщиком. Полностью оттеснить его он, правда, не мог. В самых импрессионистских работах Бродского вещи все же не растворяются в вибрирующей воздушной среде, как у Клода Моне, и не теряют четкости своей в обобщенном размашистом мазке, столь характерном для Цорна, для Соролла-и-Бастиде. Но определенный сдвиг в сторону превалярования живописи над элементом рисунка дает себя знать. Не говоря уже о таких картинах, как „Аллея парка в Риме“, „Новолуние“, „Пастушка“, где упор делается автором на общем настроении, но даже темы, казалось бы, сугубо предметные как например „Ворота“, тракуются с явным отходом от „Бродского“ к Виноградову-Жуковскому.

Для Бродского очень показательно именно то, что в творчестве его нет полного гармонического слияния двух этих начал — рисунка и живописи. Они у него в непрестанной борьбе. В разные периоды — „то сей, то оный



*И. Бродский. Ослик на о. Капри. 1910.*

*I. Brodski. Anon à l'île de Capri. 1910.*

на бок гнется". Можно даже установить известную закономерность в смысле прилива и отлива живописной стихии. Годы академической учебы совпадают с первой пролетарской революцией. И Бродский рисует. Рисует для сатиры, рисует в картинах, в пейзажах. Наступает спад революционной волны, интеллигенция „меняет вехи“, гедонистическая струя все шире дает себя знать во всех областях искусства. В картинах Бродского усиливается роль живописи. Новая революция, Октябрьская — и в Бродском опять выступает на первый план рисовальщик. Натуралист берет верх над импрессионистом.

У такого вещелюба, как Бродский, импрессионизм не мог, разумеется, не получить совершенно своеобразного преломления. Система натуралистического видения, система внимательного рассматривания предметов в их обособленности стоит в явном противоречии с самым духом, с основным устремлением импрессионизма. Для Клода Моне все сводится к воздушной среде. Воздух — альфа и омега импрессионизма. А у Бродского, что ни вещь, — то альфа, что ни предмет — омега. И вполне естественно, что вместо цельности общего колорита, определяемого моментом дня, моментом освещения, у Бродского хотя и приведенные в определенную гармонию, но все же „пестрые, как жизнь, краски“. Нужна была исключительно напряженная атмосфера общего увлечения живописными исканиями, чтобы „натуралист“ в Бродском признал над собою гегемонию „живописца“, и то только гегемонию: об утрате полностью своего лица не было при этом и речи.

А когда Бродский попал в обстановку пооктябрьской революционной борьбы, в нем снова, как это было в 1905 г., полным голосом заговорил рисовальщик. Правда, не сразу. На выставке 1919 г. Бродский представлен



И. Бродский. Павлины. (Рисунок к картине „Сказка.“) 1910.

I. Brodski. Paons. (Etude pour le tableau „Un conte de fées“.) 1910.

был только пейзажами, и притом исключительными по силе живописи. В период военного коммунизма, когда ведущая роль на изофронте перешла в руки „футуристов“, Бродский естественно был оттиснут на задний план. Могло даже казаться, будто он совершенно безучастен к происходящему. „Лучи заката“, „Опавшие листья“, „Уголок провинции“ рисовали его созерцателем, уходящим от бурной действительности в любезное сердцу его безвозвратное прошлое. Однако на конкурсе того же 1919 г. не кто



И. Бродский. Италия. 1911.

I. Brodski. En Italie. 1911.





*И. Бродский. Поздние дачники. 1910.*

*I. Brodski. L'automne. 1910.*



*И. Бродский. Художник с дочерью на о. Капри. 1911.*

*I. Brodski. Le peintre et sa fille à l'île de Capri. 1911.*

другой, а именно Бродский получил первую премию за портрет В. И. Ленина (Ленинградский Музей революции).

Но трудно было мастеру в условиях ломки вековых устоев царизма-капитализма найти применение „тихого“ подхода к натуре. Не до „деталей“ было, не до „узорочья“. Только в 1920 г. представился случай. Вчерашний „пассеист не у дел“, с головой, весь без остатка ушел в исключительно сложную подготовительную работу к грандиозной картине „Торжественное открытие II конгресса Коминтерна“. Преодолевая все неблагоприятные „объективные условия“, холод, голод, отсутствие транспорта, отсутствие материалов, отсутствие „моделей“ — за участниками конгресса приходилось „охотиться“, ловить их на ходу — Бродский довел, спустя четыре года, до конца свое грандиозное дело.

Выставленная в 1924 г. картина резко расколола зрителей на две далеко не равные части. Рабочий зритель был потрясен и темой и ее подачей, изумительным мастерством, с каким передан исторический момент во всех своих подробностях. А художественный мир принял картину холодно. Критически. Если и хвалили ее, то с такими оговорками, что лучше бы уж открытая ругань. Тут напрашивается параллель с „Гибелью Помпеи“ Брюллова. Суперарбитр в вопросах искусства — Париж — отнесся в свое время, в 30-х годах XIX в., к картине Брюллова не только холодно, но и неприязненно. Пафос ложноклассической романтики, насыщающей „Помпею“, был пафосом не борьбы с существующим строем, одушевлявшей буржуазных романтиков Франции, а пафосом отказа от борьбы, пафосом притяжания лжи и фальши николаевского режима. Такое политическое содержание „Помпеи“ как раз и отталкивало от нее парижан. И в критике „Коминтерна“ была своего рода, хотя и не столь явно выраженная, классовая подоплека. Только распределение ролей было на сей раз обратное. Париж критиковал „Помпею“ за ее реакционность, расценивая все живописные качества картины под углом зрения своих исходных прогрессивных общественно-политических позиций. А „Коминтерн“ подвергся ударам критики именно за свою революционность.



*И. Бродский. Портрет Л. Бродской. 1913.*

*I. Brodski. Portrait de L. Brodskaya. 1913.*

Для формалистов в художественном произведении форма определяла содержание, а не наоборот. В этом давала себя знать свойственная им реакционная идеология загнивающей буржуазии эпохи империализма. Ценность картины определялась для них формально-живописными ее достоинствами. И „Коминтерн“ взят был под обстрел. Как академики громили в свое время Венецианова и Перова за новое идейно-политическое содержание, прикрывая удары свои мотивировкой о непреложных якобы законах чистой эстетики, так и формалисты критиковали „Коминтерн“ во имя требований чистой живописи. Бродский оказывался только „фотонатуралистом“, картина его — не живописью, а голым протоколом, чуждым подлинного творчества.

Она действительно натуралистична. В ней очень большое внимание уделяется отдельным персонажам. Все они тщательно выписаны, все похоже, каждого можно, чуть ли не как фотографию, рассматривать изолированно. Все это верно. Верно и то, что такая детализированная портретность вредит силе и цельности общего впечатления картины. Но ведь совершенно такие же обвинения можно выдвинуть против каждого натуралистического произведения. И все же в условиях, когда совершается коренная ломка прочно сложившихся взглядов, привычек и суеверий, искусство неизменно, среди прочих методов, прибегает и к натурализму. Ведь нужно бывает переломить самый подход к действительности, изменить метод мышления, метод

восприятия конкретных жизненных явлений, надо внедрить новое мироотношение в сознание всех и каждого, надо переломить его на уйме фактов, по-новому показать все — и крупное, и мелкое.

Бродский, следуя присущему ему „тихому“ подходу к жизни, „не ломал стульев, рассказывая про Александра Македонского“, не впадал в декламационный пафос, не ограничивался общими фразами, красивыми живописными пятнами. Он вплотную подходил к конкретным фактам и фиксировал их. И это, как уже было показано выше, ни в коем случае не говорило о безразличии, о пассивном отображительстве. Рабочий, подходя к „Коминтерну“, видел и общую картину великого исторического заседания и каждого из участников его, видел новых



*И. Бродский. Портрет О. Талалаевой. 1915.*

*I. Brodski. Portrait de O. Talalayeva. 1915.*

людей, ломающих устои эксплуатации, закладывающих фундамент социализма, видел их во всем их индивидуальном многообразии, но спаянных в то же время в единый мощный коллектив. Рассматривая картину, он пересматривал самого себя, сам перестраивался. А именно этого и требовал исторический момент. Значит, картина давала как раз то, что было нужно.

Репин, сам переживший в молодости полосу революционно-политического новаторства, расценивал „натуралистическую“ картину Бродского необычайно высоко.

„Торжественное открытие II конгресса, — писал он, — представляет такое необыкновенное явление, что о нем можно только благоговейно молчать“... Автор знаменитого подотна „Заседание государственного совета“ с более чем 80 портрет-

ными фигурами был поражен грандиозностью работы Бродского: „Такая масса лиц (600) и движений, и все портреты, и все они действуют, начиная с главного оратора — Ленина. Это — колоссальный труд, и выполнение такой сложной композиции (мы знаем их) — редкость...“

О натуралистичности, как о дефекте картины, Репин и не заикается. Он видел главное, основное, и оно с избытком перекрывало для него второстепенное: перегиб в сторону чрезмерной детализации.

А между тем Бродского и в дальнейшем, при появлении каждой новой картины его, неизменно „крыли“ за фотонатурализм. Так было и с портретами его. И в этой критике была известная доля правды. Дело, разумеется, не в том, что Бродский широко пользуется для работ своих фотографическим материалом. Это — вещь вполне закономерная. Все дело в том, как его использовать, подчинить ли его своему истолкованию или самому подчиниться ему<sup>1</sup>.

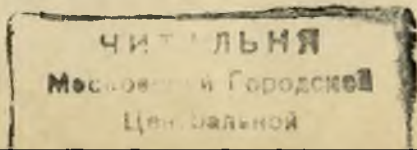


*И. Бродский. Писатель И. Гуревич. 1915.*

*I. Brodski. L'écrivain I. Gourevitch. 1915.*

33825

<sup>1</sup> В статье „Вчера, сегодня, завтра“ в № 6 „Искусства“ за 1933 г. Абрам Эфрос, стоя на позициях „реализма Бубнового вала“, низводит Бродского до уровня добросовестного фотокописта. Статья эта очень показательна как выражение той напряженной борьбы, кото-





*И. Бродский. В Тверской губернии. 1913.*

*I. Brodski. Au gouvernement de Tver. 1913.*

Дефект Бродского состоит в недостаточной переработке фотографии. Взять хотя бы такую исключительно популярную картину, как „Ленин в Смольном“. Что Бродский безукоризненно точно передал в ней внешность самого Ленина, это правильно. Благоговейная память рабочего класса к Ленину как вождю мирового пролетариата и одновременно как к Ильичу, бесконечно близкому и дорогому, оправдывает предельно точную документацию внешнего облика Ленина. Но такое отношение допустимо только применительно к самому Ленину, а отнюдь не к любой мелочи обстановки той комнаты, в которой случайно он находился. А в картине как раз это и имеет место. Кнопка электрического звонка, чехлы кресел своей выписанностью словно претендуют на равноценное с самим Лениным внимание к себе со стороны зрителя. И это несомненно перегиб. Это, в сущности, уже не чрезмерное использование фотографии, а недостаточная продуманность в подходе к натуре.

Такие промахи имеют место и в других работах Бродского. Однако преувеличивать значение их и, исходя из них, снижать общую оценку творчества Бродского, разумеется, глубоко ошибочно. Самое серьезное обвинение, какое можно и следует выдвинуть против Бродского, это то, что он недоста-

---

рая все еще идет на фронте изобразительного искусства между реалистами и формалистами. О том, насколько остра эта борьба, быть может лучше всего говорят грубые противоречия, допущенные Абрамом Эфросом. На стр. 28, на вопрос: „реалист ли Бродский?“—Эфрос отвечает: „в пейзаже — нет, в тематике — да“; а на стр. 27 он же характеризует Бродского-пейзажиста как „реалиста-архаика“. И тут же преподносит такую нелепицу, будто „глаз Бродского видит природу в ее настоящем облике“, а рука у Бродского — „академическая“, „передает природу по канонам исторических стилей“, т. е. значит не то и не так, как „видит глаз“. А в итоге из этого „архаического реализма-академизма“ получается „фотокопиизм“. До такой „неразбери-бери-чепухи“ доводит фракционно-художественное ослепление.

точно гибко и быстро перестраивается согласно меняющимся требованиям нашей исторической действительности. Темпы социалистической стройки так стремительны, что подход, бывший правильным вчера, уже ошибочен подчас сегодня.

Натуралистический, с упором на детализированный рисунок, творческий метод Бродского, диктовавшийся условиями первых лет революции, уже недостаточен в период построения бесклассового общества.

Задача, выдвинутая XVII партконференцией и блестяще освещенная т. Сталиным на XVII партсъезде: „преодолеть пережитки капитализма в экономике и сознании людей“ — ставит большие специфические обязательства перед всем фронтом искусства. Пережитки капитализма в сознании людей не исчерпываются одними только навыками мысли, привитыми буржуазным строем. Не меньшее значение имеют и навыки чувства — автоматизированные рефлексы, гнездящиеся под спудом нашего сознания. Именно они определяют зачастую наши поступки. Роль их поэтому исключительно важна. И как раз они-то особенно трудно поддаются контролю нашего сознания. Чтобы перестроить эту область, чтобы подчинить ее новому, просветленному социалистическому сознанию, надо предварительно вывести ее из равновесия, взволновать человека, вызвать в нем глубокие эмоциональные переживания. Задача эта в значительной мере ложится на искусство. Оно воздействует на чувство. Оно через чувство обращается к интеллекту, оно заставляет человека осмысливать, по-новому перестраивать легко ускользающую из-под воздей-

ствия разума область рефлексов, превратившихся из условных в почти безусловные.

Чтобы выполнить эту задачу, произведения изобразительного искусства — картина, скульптура, — должны сами правильно, социалистически преломлять действительность, должны захватывать зрителя, до самого дна будоражить его эмоциональную отзывчивость. А для этого недостаточно „правдиво передать действительность“. Надо еще и так заразительно, так впечатляюще передать ее, чтобы правда передачи захватила зрителя, вытравила в нем ложь старого, капитализмом привитого, непроизвольного отклика на воздействие тех или иных жизненных раздражителей. Сделать это художник может только при условии максимального использования всех средств его изобразительного языка.

Живописец Бродский должен быть во всеоружии живописи, должен оттеснить Бродского-рисовальщика на второй план. Не подавить, не вытеснить окончательно, а только поставить его на отвечающее требованиям данного исторического этапа место.

А этого, пока что, и нет.

„Расстрел 26 комиссаров“ и „Заседание Реввоенсовета“ несомненно представляли определенный сдвиг в этом направлении. Но „Ленин на Путиловском заводе“, „Ленин в Смольном“, „Выступление Ленина на проводах



*И. Бродский. Лунная ночь. 1916.*

*I. Brodski. Clair de lune. 1916.*



*И. Бродский. Опавшие листья. 1915.*

*I. Brodski. Feuilles tombées. 1915.*

частей Красной армии на польский фронт“ убедительно говорят, что Бродский еще не перестроился.

Значение, ценность, художественное мастерство этих картин огромны. Это неоспоримо. Но Бродский не дает в них всего, что может он дать.

Бродский предреволюционного периода умел, сохраняя необходимую четкость рисунка, подчинить ее общему живописному заданию. Сейчас ему надо во-всю использовать это редкостное свое мастерство. А он этого все еще не делает.

Упор на портретность участников Второго конгресса Коминтерна диктовался общими историческими условиями и по-сейчас оправдывается соображениями документации. Пиэтет к памяти Владимира Ильича заслоняет вопрос о живописи в картине „Ленин в Смольном“. Но в связи с „Проводами“ он встает во весь рост.

В „Беседе с молодыми“ М. Горький подчеркнул, насколько вредна чрезмерная детализация, как перегружает она в ущерб общему впечатлению смысловую, идеологическую тему художественного произведения. Указания эти вполне приложимы к Бродскому. Выписанность картин его из положительного качества, из плюса переходит (хотя далеко еще не перешла) в свою противоположность, в минус. То равноценное внимание, какое уделяет художник каждой отдельной фигуре в „Проводах“, каждой детали в фигурах, мелочной выписке бесчисленных кепок, пиджаков, складок, сучкам на кафедре и архитектуре заднего плана, разбивает внимание зрителя, утомляет, отвлекает от главного момента в картине. Ведь ампириная архитектура Малого театра — олицетворение царизма. В картине великолепие ее явно противостоит невзрачности наскоро сколоченной трибуны и серости рабочей массы. Задача художника — показать, до какой степени лицемерная



*И. Бродский. Зима. 1917.*

*I. Brodski. L'hiver. 1917.*



*И. Бродский. Аллея парка. 1930.*

*I. Brodski. Allée dans un parc. 1930.*





*И. Бродский. Зима. 1921.*

*I. Brodski. L'hiver. 1921.*



*И. Бродский. Съезд незаможних селян в Харькове. 1932.*

*I. Brodski. Le congrès des paysans ukrainiens à Kharkov. 1932.*

монументальность ампира, скрывающая за собой гнусь феодально-буржуазной эксплуатации, мишура, жалка, ничтожна перед подлинным величием борющегося за раскрепощение всего человечества рабочего класса. Фигура Ленина должна, как в фокусе, сосредоточивать в себе весь энтузиазм, весь пафос, всю волю трудящихся к победе коммунизма. Она должна заслонить, свети на-нет амфир. К этому должно вести и линейное и живописно-цветовое построение картины.



*И. Бродский. К. Е. Ворошилов. 1929.*

*I. Brodski. C. Vorochilov. 1929.*

И вот этого-то основного впечатления картина и не дает с должной яркостью, несмотря на все огромное мастерство автора. Причина — чрезмерная детализация. Она обезличила главное в картине и свела его на один уровень с второстепенным. И здание Малого театра, и доски трибуны, и десятки безымянных персонажей переданы с равноценной тщательностью. Не выдвинуто основное, ведущее. Частное не подчинено общему. Не дано обобщающего живописного решения великолепно задуманной темы.

Картина в наши дни должна быть живописна. Иначе не обеспечит она необходимых предпосылок для выполнения основной задачи, стоящей перед нею, — вытравлять из сознания людей „родимые пятна капитализма“. А живопись, заняв ведущую роль, потребует подчинения себе рисунка, преодолет тягу к излишней детализации. Но только к излишней. Внимание к мелочам, введенное в надлежащие рамки, останется. Как в хозяйственной жизни мелочи практики подчиняются единой обобщающей теоретической установке, ибо иначе грозит переход от подлинного большого дела к жалкому „делачеству“, так и в искусстве детали обязательно нужны, но они должны быть оправданы общим идейным и композиционно-живописным построением вещи. Иначе живопись переродится в игру самодовлеющими красочными пятнами, в живописную болтовню. А в искусстве „болтуны“, хотя бы и „живописные“, так же вредны, как и обрисованные Сталиным „честные болтуны“ в хозяйственной деятельности.

От Бродского, исключительного мастера рисунка, безусловно честно подходящего к мелочам жизни, мы безбоязненно можем требовать предельной живописности. „Болтуном“ Бродский не станет. А сочетание присущей ему любовной пристальности с присущей ему, но не используемой им сейчас



*И. Бродский. Демонстрация на проспекте 25 октября. (1934.)*

*I. Brodski. Demonstration sur l'Avenue du 25 Octobre. (1934.)*

в полной мере, силой живописности сулит нам ряд еще более ценных, чем все прежние, произведений его кисти.

Бродский может это сделать. У него имеются для этого все предпосылки. Мы вправе требовать от Бродского, чтобы он в своих картинах на

политические темы показывал себя таким же живописцем, каким выступает он перед нами в своих пейзажах, написанных уже после революции.

Бродский далеко еще не сказал своего последнего слова.

Советская общественность горячо приветствовала Бродского в дни празднования тридцатилетия его художественной деятельности. С чувством глубокого удовлетворения приняла она постановление ЦИК о награждении Бродского орденом Ленина. „Много ты трудился на пользу социалистическому отечеству и награды этой достоин“ — писали Бродскому колхозники далекого Восточносибирского края. В письме этом ярко выражено отношение рабочих и колхозных масс к „своему“ художнику: „Радостных и счастливых ударников мы желаем увидеть запечатленными тобой на холсте“.

Перед мастером, сумевшим насытить все творчество свое „тихой любовью к жизни, чувствуемой и понятой, как вечная сказка“, стоит заманчивая перспектива развернуть всю силу своего живописного дарования в ряде картин, запечатляющих реальную волшебную сказку освобождения человечества от гнета эксплуатации.



*И. Бродский. С. М. Киров. (Автолитография). 1934.*

*I. Brodski. S. Kirov. (Lithographie). 1934.*



*В. Мухина. Ветер. Бронза. 1927.*

*V. Moukhina. Le vent. Bronze. 1927.*



*В. Мухина. Заставка для книги. 1920.*

*V. Moukhina. En-tête pour un livre. 1920.*

# ТВОРЧЕСТВО ВЕРЫ МУХИНОЙ

*Б. Терновец*

**В**ЕРА МУХИНА занимает на фронте советской скульптуры видное место. Она выдвигается уже в первые годы революции удачными проектами памятников. В дальнейшем ряд жизненных обстоятельств заставляет ее несколько отойти от скульптуры. Начиная с 1925 — 1926 гг., она вновь возвращается к любимому мастерству. „Юлия“, „Ветер“, „Крестьянка“, ряд бюстов выдвигают ее в первую шеренгу наших скульпторов. Привлечение Мухиной за последние годы к сотрудничеству с архитекторами показывает, какого первоклассного монументалиста-декоратора имеем мы в лице этого серьезного, строгого к себе скульптора.

В. И. Мухина родилась 19 июня 1889 г. в Риге, в купеческой семье. Ее мать<sup>1</sup> умерла от туберкулеза, когда Мухиной было полтора года. Громадное влияние на формирование будущей художницы оказал отец, талантливый человек, самоучка-механик; следует подчеркнуть вместе с тем его большие способности к рисованию — он делал копии, писал масляными красками. Свои художественные способности Мухина несомненно унаследовала от отца.

Надеясь южным климатом уничтожить возможные зачатки туберкулеза, отец перевозит детей в Крым. Вера Мухина училась в феодосийской гимназии. Желая развить художественные способности дочери, отец приглашает для нее учителя (В. Н. Тригубова), преподававшего в гимназии. Мухина рисует с гипса, но главным образом пишет маслом натюрморты или ко-

пирует Айвазовского. В 14 лет Мухина теряет отца; после его смерти девочку перевозят к родственникам в Курск, где Мухина заканчивает гимназию, продолжая брать частные уроки рисования. По окончании гимназии Мухина продолжает заниматься искусством самостоятельно, выполняет свой первый портрет маслом. В продолжение пяти лет живет В. Мухина в Курске. Лишь с переездом в Москву (в 1910 г.) она попадает в условия, способствующие ее дальнейшему творческому росту. В Москве Мухина поступает в художественную школу К. Ф. Юона. Художники, формировавшиеся в предвоенные годы в Москве, помнят, какое значение имела эта школа, концентрировавшая в своих стенах начинавшую талантливую молодежь, в дальнейшем своем развитии перераставшую рамки школы, попадавшую в Училище живописи и ваяния или уезжавшую учиться за границу<sup>2</sup>. В школе Юона В. Мухина сближается с Л. С. Поповой, Н. А. Удальцовой, М. П. Киселевой. Из них Л. С. Попова оказывает на Мухину большее влияние, Она знакомит ее с французскими импрессионистами, объясняет творчество Сезанна, Ван-Гога, Гогена.

Работы Мухиной в школе Юона носят еще чисто ученический характер. Она работает усердно, рисует, пишет красками. Во время пребывания в школе Юона Мухина почувствовала стремление перейти от красок к чисто объемной



В. Мухина. Пьета. Глина. 1915.

V. Moukhina. Pieta. Glaise. 1915.

форме. Не прерывая работу у Юона, В. Мухина поступает в 1911 г. в скульптурную мастерскую Симицыной. Преподавателей здесь не было, ставили модель и работали, как кто умел. Изредка заходил посмотреть работу знакомых живший рядом Н. Андреев. У Симицыной Мухина дружит с талантливой С. Ф. Розенталь<sup>3</sup> и Л. В. Гольд (поэтессою и скульпторшей) и впоследствии встречается с Б. Терновцом во время одного из его приездов в Москву. Работа у Симицыной, где не было никакого руководства, не могла быть плодотворной и не удовлетворяла будущую скульпторшу.

В 1911 г. несколько месяцев Мухина работает в школе Машкова. Школа Юона перестала стимулировать рост Мухиной, молодой художнице хотелось другого восприятия на-



*В. Мухина. Рисунок у Машкова. 1911.*

*V. Moukhina. Dessin fait à l'atelier de I. Machkov. 1911.*

туры, она смутно ощущала, что нужно работать в каком-то другом разрезе. Для Машкова эти годы — эпоха „фовистских“ поисков. По признанию Мухиной Машков дал ей сразу очень много. Характер ее работ резко меняется; в ее рисунках (у Машкова она только рисовала) исчезает академическая вырисованность, робость перед натурой. Мухина учится воспринимать и передавать обобщенно, не гнаться за деталями, фиксировать далеко не все то, что видит глаз, работать с выбором. Рисунки Мухиной, выполненные у Машкова, взяты широко, построены на выявлении пластичности, на сильном, обобщающем контуре.

С начала января 1912 г. работа Мухиной прерывается на несколько месяцев: катаясь на санках с гор, она разбивает себе лицо и долго лежит в больнице.

В конце 1912 г. Мухина уезжает в Париж, куда уже раньше переехала С. Ф. Розенталь. По совету последней Мухина поступает в Académie de la Grande Chaumière, где преподавателем был Бурделль. Перед ней открываются новые широкие горизонты.

•••

Годы, проведенные Мухиной в Париже, в мастерской Бурделля, были решающим периодом в формировании ее таланта. Именно здесь, в Париже, в 1912—1914 гг. складываются ее художественные навыки и кристаллизуются основные черты ее художественного мировоззрения. В мастерской Бурделля, окруженная разноплеменной молодежью<sup>4</sup>, Мухина дышит воздухом новых исканий; она слышит об „архитектуре объемов“, о „полноте формы“, о „чистой пластичности“, она проникается отрицательным отношением к импрессионизму



*В. Мухина. Сцена Камерного театра. 1915.*

*V. Moukhina. Scène du Théâtre Kamerny. 1915.*

и его эстетике, господствовавшим на рубеже XX века. Импрессионизм, с его игрой светотеневых и воздушных эффектов, в которых растворялась, теряла всякую четкость и определенность пластическая форма, казался новому поколению враждебным самому существу скульптуры. „Антискульптурности“ импрессионизма противопоставлялось новое понимание задач пластики; ясная конструкция, решительное и энергичное выявление формы, внутренняя дисциплина, расчет, соблюдение законов материала — таковы были новые лозунги.

Бурделль был несомненно талантливым педагогом, умевшим возбуждать работу сознания, открывать новые перспективы и, зарождая плодотворные сомнения, толкать к новым поискам. Южная импульсивность Бурделля приводила его часто к противоречивости; но сама эта противоречивость, внешняя несогласованность указаний Бурделля были иногда полезными, помогая молодежи избегать штампа, слепого механического следования эстетике учителя. Бурделль, переживавший в эти годы период бурного роста, признания, был полон энергии, оптимизма, носился с планами начатых обширных работ („Умирающей кентавр“, памятник Алвеару, памятник Мицкевичу и др.). Своей бодростью, верой в свои силы, своим энтузиазмом он умел заражать своих учеников, для которых его посещения были не столько „судом“ строгого критика, сколько долгожданным праздником<sup>5</sup>.

При всей своей одаренности Бурделль был эклектиком; бурность, легкая возбудимость его темперамента, свобода его композиционной фантазии сочетались в нем с преклонением перед эпохами большой скульптуры (древний Восток, греческая архаика, романская, готическая скульптура); это преклонение весьма часто приводило его к осозанным и неосозанным заимство-

ваниям из старого искусства. Его творческая практика толкала и учеников к освоению художественной традиции.

Париж необычайными богатствами своих коллекций давал к этому широчайшие возможности. Парижские годы были годами мощного роста Мухиной именно потому, что она глубоко впитывала уроки того „наследства“, которым так богаты несравненные коллекции музеев Лувра, Трокадеро, Чернуски, Гиме. Мухина изучает египтян и ассирийцев, она увлекается компактностью формы, своеобразной ритмикой индусской скульптуры. Египетская скульптура дала Мухиной внутреннюю архитектуру формы, дала ясное ощущение внутреннего родства архитектуры и скульптуры, пробудила чувство монументальности, тяготение к большим формам, научила выбрасывать и сокращать. Индия, которую Мухина изучила по слепкам в Трокадеро, привела по ее словам к пониманию „плавности формы“<sup>6</sup>. И если скульптура раннего ренессанса оставляет Мухину холодной, то живопись этого периода глубоко ее интересует богатством своей проблематики. Больше всего ее увлекает Боттичелли, с его четкой, как бы гравированной линией, и особенно Синьорелли. Быть может никто так не содействовал ей в скульптурном понимании формы, как этот живописец. Мухина учится у Синьорелли четкости конструкции, внутреннему сплетению, тому, как „одна форма входит в другую“<sup>7</sup>. Вместе с тем Мухина живет возбужденной художественной жизнью современного искусства. Она посещает большие салоны и малые выставки, она слушает споры в мастерских и дискуссии на публичных диспутах. Волнуемая новыми перспективами, которые, казалось, открывает искусству система кубизма, Мухина, не бросая работы у Бурделля, поступает в академию „La Palette“<sup>8</sup>, чтобы почерпнуть из первоисточника новые методы и проверить их на собственной практике. Творческая платформа Бурделля отнюдь не является пределом, ограничивающим искания Мухиной. Она присматривается к новаторству Архипенко, к архаизирующей схематизации Бернара, критикует стилизаторство Надельмана и с интересом и пониманием выдвинутых художником проблем относится к упорному, медлительному труду Майоля, чье углубленное сосредоточенное воздействие создает, наряду с Бурделлем, второй главный центр притяжения для скульптурной молодежи<sup>9</sup>.

Мухина работает много и упорно; по вечерам она ходит на наброски в Академию Коларосси или лепит у себя в мастерской, кото-



В. Мухина. Рисунок кубистический. 1915—1916.  
V. Moukhina. Dessin cubiste. 1915—1916.

рую она снимает вместе с Бурмейстер. Не довольствуясь утренней работой у Бурделля, Мухина в послеобеденный перерыв работает над портретами своих товарищей Вертепова, Бурмейстер, Терновца.

Весной 1914 г. Мухина вместе с Л. С. Поповой и Бурмейстер едет из Парижа в трехмесячное путешествие по Италии; Генуя, Пиза с ее башнями и баптистерием, оставляющие неизгладимое впечатление, затем Неаполь; посещение Капри, Везувия, Помпеи, увлечение бронзами Геркуланума; поездка в Амальфи и Пестум; незабываемое впечатление пестумских храмов: огромные, золотистые колонны храма, вокруг — безлюдье аканфовых полей, козы, пасущиеся в аканфах, голубое море, блещущее вдали. Рим величием своих памятников оставляет колоссальное впечатление, он остается в памяти у Мухиной как „город фонтанов“, поражает искусное использование воды; навсегда у Мухиной осталось чувство раскаленности камней форума, теплоты осязаемых, живых, обработанных рукою скульптора мраморных кусков. Из впечатлений искусства самым сильным было впечатление, оставленное потолком Сикстинской капеллы.

Из знаменитых трех мастеров высокого Возрождения интерес и симпатии Мухиной направляются к Микельанджело. Она увлечена его искусством,



*В. Мухина. Проект памятника Загорскому. Гипс. 1924.*

*V. Moukhina. Projet du monument de Zagorski. Plâtre. 1924.*

она изучает поэзию Микельанджело. В его работах ее поражает творческое могущество „человека, творящего титанов“; для нее все творчество Микельанджело насыщено невероятной жизненностью, говорит о страдавшем, переживавшем, мучившемся человеке гигантских масштабов. Для Мухиной Микельанджело работал не „рассказом“ события, а „образом“ события. В способе мышления он „настоящий скульптор“. Из дальнейших впечатлений одно из сильнейших — посещение собора Орвието с знаменитыми росписями Синьорелли. Во Флоренции — снова Микельанджело и мысль о Лоренцо Медичи, как об „универсальном человеке, воплотившем в себе типические черты класса и эпохи“. Известное разочарование испытывает Мухина по отношению к Донателло. Последний в глазах Мухиной слишком базируется на деталях, в его работах есть мелочность, способ, которым он выражает свой образ, слишком многословен. Милан, Феррара с фресками Мантеньи, Падуя с фресками Мантеньи и Джотто, Венеция<sup>10</sup> были последними этапами этого, столь много давшего молодой художнице, путешествия. Не-

обычайное богатство новых впечатлений должно было быть спокойно пережито, осмыслено. Мухина на лето едет в Россию, думая с осени продолжать работу у Бурделля. Через месяц после ее возвращения на родину разражается мировая война.

•••

Война вносит новые моменты в ее жизнь, полную умственных возбуждений и упорного профессионального труда. Мухина остается работать в Москве. Вскоре после начала войны она поступает на курсы сестер милосердия и затем в течение 1915—1917 годов работает непрерывно в лазарете, урывая вместе с тем время и для скульптуры. У нее совместная мастерская с товарищами (сперва — вместе с Гольд, затем — с Ледницкой, затем — отдельная). Она работает теперь вполне самостоятельно. Она хочет разобраться, систематизировать, продумать богатый, противоречивый накопленный в Париже и Италии художественный опыт. Упорно штудируя натуру, она в некоторых своих работах становится на путь упрощения, геометризации формы.

Этот период, когда в молодом русском искусстве, в его „левом“ крыле, с представителями которого была связана Мухина (Экстер, Попова и др.), все сильнее выявлялась тяга к беспредметничеству, к абстрактно-лабораторным поискам, к голому формализму, был для Мухиной годами тяжелой внутренней борьбы. Давление на творческое сознание близкого, дружественного „левого“ живописного фронта было слишком сильным. Лишь постепенно Мухина приходит к убеждению, что „кубизм — не цель, а лишь лабораторный путь“. Из этой внутренней борьбы Мухина вышла убежденной в значении „образа“ для искусства скульптуры, в неприемлемости для скульптуры беспредметничества, приводящего к абстрактному схематизму. Убеждение это в дальнейшем все укрепляется в сознании молодой художницы, направляя ее в сторону все более богатых и полных пластических концепций<sup>11</sup>.

Наряду с упорными „этюдами“, сделанными в порядке изучения и освоения натуры, можно отметить в это время и ряд творческих работ. Прежде всего — портрет сестры, в котором Мухина впервые намечает путь к геометризации. Работа была отлита в цементе. Мухина остается неудовлетворенной — неубедительность, „внешность“ решения были для нее слиш-



В. Мухина. Пламя революции. Гипс. 1923.

V. Moukhina. La flamme de la révolution. Plâtre. 1923.



ком очевидны. Мухина ощущала желание уйти от натурализма, вместе с тем она отнюдь не соглашалась откинуть реальную форму. Это период метания между кубистической формой и реализмом, желания соединить несовместимое: реальность и абстракцию. Эти моменты сказались и в другой работе этого времени — бюсте В. Шамшиной. Известной стилизацией (в трактовке волос, например) страдает в общем полный жизненного сходства портрет.

Более органическим оказалось слияние схематизирующих обобщенных форм с общей концепцией произведения в „Пьете“. Работа эта выражает несомненно внутренние переживания Мухиной, для которой война была реальностью, с которой приходилось соприкасаться ежечасно. „Пьета“ — мать, оплакивающая павшего сына, тело которого лежит у нее на коленях, вызвана скорбью о бесчисленных жертвах, уносимых войной. В этой доведенной почти до конца в глине, но не отлитой и не сохранившейся крупной работе следует подчеркнуть торжественный ритм, монументальность, глубокую серьезность, которая выявляется обобщенными, несколько абстрактно трактованными формами произведения.

Отметим наконец замечательное оформление двумя колоссальными масками Аполлона и Диониса арки сцены первого помещения Камерного театра (1915—1916)<sup>12</sup>. Эта скульптурная декорация, выполненная Мухиной по наброску Экстер, была прекрасно увязана с раздвижным занавесом, выполненным Экстер, создавая один из самых замечательных театрально-декоративных ансамблей эпохи. Работа над этим произведением впервые приближает Мухину к театру, задачи которого ее увлекают. К этим годам относятся

*В. Мухина. Юлия. Дерево. 1925—1926.*

*V. Moukhina. Julie. Bois. 1925—1926.*

многочисленные рисунки костюмов для театральных постановок („Ужин шуток“ Сем Бенелли, „Роза и крест“ Блока), проекты декораций и т. п. В этих работах следует подчеркнуть, с одной стороны, понимание стиля трактуемой пьесы, с другой — яркость, выразительность, сочность декоративной

выдумки; особенно хороши костюмы с их подлинной театральностью. Мухина помогает также Экстер в работе над оформлением „Аэлиты“ для кино.

Во всех этих работах уже начинают проявляться черты творческого облика Мухиной. Следует подчеркнуть прежде всего ее серьезность, внутреннюю четкость, напряженность ее творческого усилия, сложность, продуманность ее подхода. Вместе с тем нужно отметить ее „рационализм“, большую силу сознательности и самоконтроля; Мухина никогда не работает „случайно“, „по вдохновению“, по импульсу. Она планирует и рассчитывает; она всесторонне обдумывает композицию, она чертит ее на бумаге, мыслит ее со всех точек и во всех ракурсах, прежде чем приступить к работе. И наконец следует подчеркнуть ее чувство „большой формы“, передачу формы энергичным движением стека, способность построения полных, выразительных, впечатляющих скульптурных объемов. Наконец следует отметить ее живой интерес к декоративным заданиям, легкость, с которой она разрешает задачи в этой области. Однако творческий оeuvre Мухиной слишком незначителен, чтобы характерные черты ее дарования были ясно осознаны; Мухина еще не выставляется. Она еще мало известна за пределами довольно узкого художественного круга.

•••

Окончательное оформление таланта Мухиной, настоящий размах ее работы и вместе с тем признание ее и известность приходят лишь с революцией. Революция приносит глубочайшее возбуждение миру художников. Пришедший к власти рабочий класс чувствует необходимость закрепить свою победу в монументальном строительстве. Разрушая ненавистные, нехудожественные па-



*В. Мухина. Торс. Дерево. 1927.*

*V. Moukhina. Torse de femme. Bois. 1927.*



*В. Мухина. Крестьянка. Бронза. 1927.*

*V. Moukhina. Paysanne. Bronze. 1927.*

мятники старого режима, пролетариат хочет выразить в ярких, агитационно-насыщенных образах идеи и чувства, его воодушевляющие, он хочет увековечить память борцов, подготовивших его победу. Это стремление прекрасно конкретизировал Ленин, выдвинувший идею постановки „временных“ агитационных памятников великим революционерам и деятелям в области науки, искусства и литературы.

В числе других московских скульпторов Мухина участвует в 1918 г.<sup>13</sup> в постановке агитационных памятников; к сожалению, необорудованность ее мастерской для монументальной работы, различные технические и производственные трудности, характерные для эпохи военного коммунизма, не позволяют Мухиной довести до конца выполняемый ею памятник Новикову, московскому просветителю XVIII века. Первый вариант не вполне удовлетворил скульпторшу; законченный в глине и уже принятый комиссией второй вариант<sup>14</sup> гибнет, замерзая в неоттапливаемой в течение суровой зимы 1919 г. мастерской. Его буквально разрывает на части. Работа над монументом „Новикову“ кладет начало более широкой известности Мухиной; лица, выдавшие в мастерской статую Новикова, поражены мощью, монументальностью и вместе с тем выразительностью обоих вариантов<sup>15</sup>.

Еще более выдвигает Мухину, как одну из самых больших надежд молодой скульптуры, ее блестящее участие в ряде конкурсов (1919 — 1922 гг.). Отметим

такие работы, как проект памятника „Освобожденному труду“, проект памятника первому председателю ВЦИК Свердлову на Театральной площади („Пламя революции“ — женская фигура в развивающейся одежде, с горящим факелом в руке), проект памятника Загорскому (Мухина изображает его стоящим рядом с брошенной бомбой, властным жестом руки призывающим к спокойствию, твердости), проект памятника Революции для Клина и ряд других работ. Все они, давая яркий, запоминающийся образ, характеризуются монументальностью и вместе с тем динамикой композиции, энергией скульптурного языка, смелым обобщением формы, никогда не сводящимся однако к голой абстракции<sup>16</sup>.

К сожалению, исключительно трудные условия первых лет революции оставляют все эти замыслы в стадии проектов. Скульптурное ремесло в эти годы не может прокормить отдающегося ему

художника; скульптурные заказы случайны, плохо оплачиваются; Мухина, в числе других скульпторов, исполняет для Политехнического музея бюст Канта в натуру и ряд прекрасных решенных барельефов — „Пифагор“, „Архимед“. В этих барельефах уже выявлен столь свойственный ее дарованию монументальный ритм, равновесие скульптурных масс. Она участвует в заказе на оформление гигантского Красного стадиона, задуманного по инициативе т. Подвойского. Ею была выполнена для спортивной серии словно летящая в воздухе фигура теннисиста, для историко-революционной серии фигура Брута в плаще, в сильном движении заносящего кинжал. Обе фигуры были показаны затем на отчетной выставке проектов оформления стадиона (в нынешнем помещении Мосторга) и затем бесследно исчезли.

В эту трудную эпоху своего существования Мухина вынуждена отдавать свои усилия как чисто декоративным работам (окраска материй совместно с Экстер), так и графическим работам. В это время происходит встреча и сближение с Тугендхольдом, передающим Мухиной ряд заказов графических работ для кооперации: ей приходится делать заставки и вивьетки для журнала, обложки для конфет, графические оформления плакатов с портретами кооператоров, эскизы плакатов и т. п. Работает Мухина по



*В. Мухина. Бюст Сани Замковой. Бронза. 1929.*

*V. Moukhina. Portrait de Sanya Zamkova. Bronze. 1929.*

заданию Тугендхольда и для „Красной нивы“. В этой, казалось бы, чуждой ее дарованию сфере Мухина снова поражает разносторонностью, блеском таланта; среди обыденной продукции, порожденной полиграфическими заказами кооперации этих лет, ее работы выделяются энергией, размахом, мужественностью.

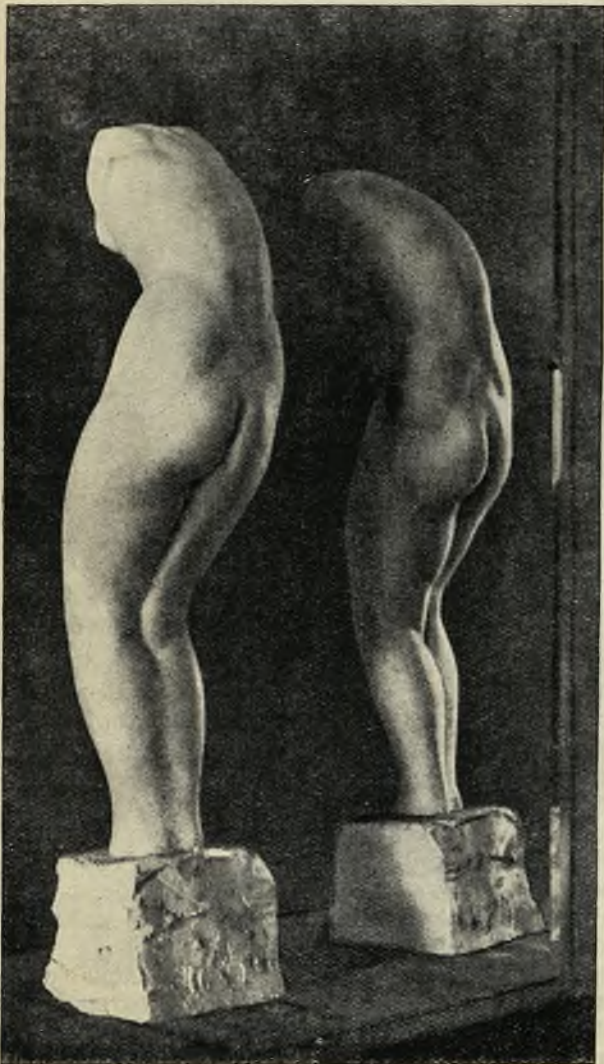
Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1923 г. в Москве, бывшая переломным пунктом в судьбе многих скульпторов, использовала Мухину лишь как оформителя-декоратора. Вместе с Экстер она делает павильон „Известий“ — небольшую, легкую конструктивную вышку — и участвует в работе по колеровке иностранного отдела выставки.

Эти годы, таким образом, — период большой, но разбросанной работы. Длительная болезнь сына отвлекает в свою очередь Мухину. Бытовая ее

обстановка препятствует занятиям по скульптуре: у нее нет мастерской, где она могла бы работать.

Лишь в 1925 г. она получает некоторое подобие мастерской (узкая неотопливаемая стеклянная веранда в старом доме) и вновь начинает энергично работать по скульптуре. Она выполняет здесь свою мощную „Юлию“. Эта сильная работа, показанная Мухиной на первой выставке ОРС (1926 г.), обращает снова на нее внимание. Давая спиральное развитие композиции, Мухина развертывает форму и делает статую пластически выразительной с любой точки зрения. Поражает смелость, энергия этой работы, чеканная четкость форм, конструктивная мощь фигуры, особенно сказавшаяся в том, как связаны, как входят друг в друга все пластические формы. Ближайшей крупной работой Мухиной является ее „Ветер“ (1927 г.), где динамика, напряженность образа созданы жестом поднятых рук, изгибом фигуры, развевающимися волосами, и мощный деревянный торс, где использован мотив движения „Ветра“.

Эта серия женских фигур завершается выполнением для юбилейной выставки 1927/28 г. „Крестьянки“.



*В. Мухина. Этуд для стеклянного торса. Гипс. 1928.*

*V. Moukhina. Etude pour un torse en verre. Plâtre. 1928.*



*В. Мухина. Карандашный рисунок с натуры. 1928—1929.*

*V. Moukhina. Dessin au crayon d'après nature. 1928—1929.*

Мощная, тяжелая, победоносно скрестившая руки, несокрушимая на своих прочно стоящих могучих ногах, она как бы олицетворяет здоровье, цветущую силу земли. Мухина смело амплифицирует форму, она героизирует образ, рожденный действительностью, обобщенный из наблюдаемых в реальной жизни черт; отсюда убедительность, воздействие созданного образа. „Крестьянка“ Мухиной приобретает широчайшую популярность и получает на выставке Наркомпроса первую премию<sup>17</sup>.

Наряду с этим ярко выраженным интересом к фигурной скульптуре Мухина создает ряд замечательных портретов — четкие, запоминающиеся изображения близких художнице лиц. Перед нами сестра мужа — Саня Замкова, с ее красивым, энергичным и строгим лицом, пышными волнами прически; характерная, экспрессивная в своей неправильности голова проф. Котляревского, с его всегдашней саркастической усмешкой; крупные, спокойные черты слегка опущенной головы стареющего проф. Кольцова и другие работы. Трактовка форм в них поражает своей уверенностью, строгостью. Вместе с тем можно утверждать, что влюбленность в форму, желание достичь полноты ее пластического воздействия часто превалируют у Мухиной над стремлением создать „портрет“ в узком смысле этого слова, т. е. желанием ограничиться в первую очередь психологической характеристикой изображаемого. И в портрете Замковой, и в портретах Кольцова, Котляревского зритель не только думает о портретируемых (хотя передача чисто портретного сходства вне сомнения), но и любит блеск, выразительность, свободой и вместе с тем четкостью скульптурной манеры Мухиной. Ее дарование влечет ее к декоративному обобщению формы, к монументальному ее преобразению. На этой почве возникает та сублимация формы, которая придает создан-



*В. Мухина. Бюст проф. Кольцова. Бронза. 1929.*

*V. Moukhina. Portrait du professeur Koltzov. Bronze. 1929.*

Бранкузи, воскрешая вновь ее былой интерес к формальным проблемам, выдвинутым до войны Архипенко. У Бранкузи Мухину интересует „звучание и стояние объема в пространстве“.

Мухина заходит также в мастерскую Бурделля в Académie de la Grande Chaumière. Она находит своего блиставшего когда-то энергией и красноречием учителя постаревшим, сильно сдавшим после перенесенной болезни<sup>20</sup>. В сопровождении ученицы Бурделля Мухина посещает его мастерские, она видит отливки его последних работ — конную статую Альвеара и четырех фигур вокруг пьедестала, грандиозную фигуру Мадонны для Вогез, „Воительницу Францию“ для Point de Grave. Лишь четыре фигуры вокруг памятника Альвеара увлекают Мухину сжатостью, выразительностью, силой. В фигуре самого Альвеара Мухина не видит ни традиций, ни значительного личного выражения. В других работах Мухина констатирует углубление тенденций, неприятно поразивших ее в оформлении Театра Елисейских полей: уход в стилизацию, поверхностную декоративность. То же во многих мелких работах Бурделля<sup>21</sup>.

•••

ным ею образам характер величавости, те качества обобщенной, законченной формы, которые, быть может, не столь ярко были выражены в действительности у ее моделей. Портретные бюсты Мухиной находят естественную параллель в творчестве Бурделля, ее учителя<sup>18</sup>. И Мухиной и Бурделлю тесно в рамках портретного мастерства, обоим влечет к монументально-декоративному преобразению действительности.

Это сравнение с Бурделлем заставляет нас упомянуть о поездке Мухиной в Париж летом 1928 г. по командировке, полученной ею после ее успеха на юбилейной выставке 1927/28 г.

Она могла проверить свои прежние впечатления — свое увлечение Рюдом („Марсельеза“), равнодушные к Карпо и Родану („у последнего камень теряет свою сущность, превращается в мягкое вещество“<sup>19</sup>). Она посещает Цадкина, Мещанинова, Липшица, Деспю и Бранкузи. Сильнейшее впечатление оставляет в ней

Летом 1930 г. Мухина лепит в Москве статую Ленина. Работа эта, бывшая на выставке Изогиза, впоследствии бесследно затерялась, остались лишь одни фотографии. Вторую половину 1930 г., 1931 г. и начало 1932 г. Мухина проводит в Воронеже. Две крупные работы падают на этот период. Первая работа — над памятником Шевченко, на конкурс, проводимый для постановки памятника Шевченко в Харькове. Мухина помещает статую Шевченко на пьедестале, внизу ставит пару украинских волов и дает зеркальную гладь водоема. Памятник, интересно задуманный и оформленный с присущим Мухиной мастерством, вызывает сильные протесты в жюри конкурса своим подходом к образу Шевченко. Мухиной ставят в упрек подчеркивание националистического и этнографического моментов (она дала Шевченко одетым в старый костюм кобзаря-запорожца — в рубахе, широких шароварах). Памятник, останавливающий на себе внимание, не получает вовсе премии, как давший неправильную трактовку образа Шевченко<sup>22</sup>.



*В. Мухина. Бюст проф. Котляревского. Бронза. 1929—1930.*

*V. Moukhina. Portrait du professeur Kotlyarevski. Bronze. 1929—1930.*

Вторично Мухина возвращается через год к этой же теме, давая новый вариант ко второму, более ограниченному по числу участников, конкурсу. Она избегает ошибочной трактовки первого варианта; она дает сидящую фигуру Шевченко, внизу расположена группа, олицетворяющая образы поэзии Шевченко. Архитектурную часть Мухина проводит теперь вместе с Меллером. Она считает удачным и интересным разрешение группы, стоящей внизу постамента<sup>23</sup>.

Другая выполненная работа была декоративного порядка. Мухину привлекают к цветовому оформлению вновь строящегося Дворца культуры в Воронеже. Со свойственной Мухиной энергией она принимается за изучение перспективы, необходимой ей для проектировки; ею исполнено для дворца до 30 листов оформлений различных его зал — спортивного зала, библиотеки, фойе, буфетов, комнат для занятий и т. п. Мухина вводит цвет не только в оформление стен, но и в оформление потолков и даже пола. Цвет трактуется ею не только ради его декоративных эффектов, но и функционально, подчеркивая служебное назначение комнат и их отдельных пространственных

частей. Мухина давала также проекты для мебели. Блестящие и смелые решения, предложенные Мухиной, поражающие своей простотой, четкостью, целесообразностью, строгим вкусом, не смогли однако удовлетворить архитекторов дворца (т. Горнфельд, Залкинд, Блохин). Они предложили Мухиной сделать ряд существенных изменений, на что художница не захотела согласиться<sup>24</sup>.

В мае 1932 г. Мухина возвращается с мужем в Москву. За время ее пребывания в Воронеже положение скульпторов в Москве сильно изменилось; их увлекают теперь новые задачи, волнуют новые идеи. Уже не практика станковой скульптуры стоит в центре внимания, а перспективы зарождающегося скульптурного монументализма. Решающую роль здесь сыграл происшедший за это время поворот в молодой советской архитектуре. Растущая экономическая мощь страны позволила по-новому подойти к проблеме строительства и оформления городов. Прежняя практика стала казаться бедной, неудовлетворительной. Перед советским архитектором встала задача строить не только рационально и экономно, но и красиво, эстетически продуманно, выразительно. Сухость, схематизм, стандартное однообразие „конструктивистской“ архитектуры становились все более очевидными. В новом подходе к задачам монументального оформления необычайно повышались роль и значение скульптуры. В новом архитектурном ансамбле скульптура призвана не только подчеркивать закономерность и ритм здания и его пластическую выразительность, но и акцентировать, повышать его идеологическую значимость.

Новые задачи, встававшие перед молодыми советскими архитекторами, не сразу нашли свое решение. Предшествующая практика оголенных схематизированных архитектурных конструкций не могла создать плодотворных предпосылок. Предстоял период опытов и исканий. Конкурс на здание Дворца советов явился переломным моментом, позволившим многим заново поставить и продумать задачу монументальной декорации здания. Нельзя утверждать конечно, что задача наиболее эффективного использования скульптуры уже решена советским архитектором; но несомненно сюда было направлено внимание творческой мысли. Практика последних двух-трех лет архитектуры характеризуется процессом сближения обоих родственных и временно разобщенных искусств рядом отдельных удачных опытов.

Весь последний московский период Мухиной окрашен этими тенденциями. Новая задача встает перед Мухиной сперва в области монументального оформления интерьера. С осени она начинает работу в Музее охраны материнства и младенчества, где работали уже Бруни и Фаворский. Она делает барельеф в одной общей композиции с фреской Бруни. Задание объединить в единой композиции скульптурные и живописные элементы, само по себе дискуссионное, могло привести к спорным, но острым и неожиданным результатам. Этого однако не случилось. Настоящей связи, настоящего сотрудничества между скульптором и живописцем не получилось. Неслаженность общей работы чувствуется зрителем; впечатление целого отсутствует; вместе с тем в работе, несмотря на удачу отдельных моментов, есть какая-то вялость, что-то чуждое энергичному, насыщенному, полному таланту Мухиной. Ее первая работа по возвращении в Москву оказалась не вполне удачной, не удовлетворяющей скульпторшу.

С начала 1933 г. (собственно с 29 декабря 1932 г.) началась другая работа, в гораздо большей степени увлекшая Мухину. Образовавшийся при Московском совете Трест скульптуры и облицовки, желая прощупать наличие монументальных дарований среди московских скульпторов, проводит широкое начинание, заказывая скульптурные проекты фонтанов и проекты монументально-декоративного оформления города. Мухина взяла на себя разработку фонтана на месте расширенной площади Кропоткинских ворот. По ее словам,

ее заинтересовал неровный рельеф выбранного участка, трудность и конкретность задания. Она выбирает темой „Фонтан национальностей“, стремясь дать общую тему, гармонирующую с идеей расположенного рядом Дворца советов.

Фонтан строится по диагонали, продиктованной планом самой местности; его композиционная идея базируется на ритме и на нарастании величин четырех фигур. Круглый водоем пересечен „плотиной“ с четырьмя стоящими фигурами и отражает их в своей зеркальной глади: „плотина“ делит водоем на два разных уровня поверхности воды. Широкая закругленная лестница поднимается по обеим сторонам водоема. Оригинальный по замыслу, прекрасно увязанный с местностью, фонтан Мухиной по отзыву одного из организаторов конкурса И. Э. Грабаря (см. его статью в журнале „Строительство Москвы“, 1934 г.) резко выделял Мухину из всех окружающих. Действительно, „Фонтан национальностей“, давая удачное разрешение трудной темы, говорит о Мухиной как



*В. Мухина. Ленин. Гипс. 1930.*

*V. Moukhina. Lénine. Plâtre. 1930.*

о зрелом, способном к тонким, выверенным решениям, мастере. Кроме плана и общего макета Мухина выполняет отдельно разработанный эскиз идущей женской фигуры, в восточном одеянии, несущей на плече кувшин, замечательный прекрасно переданным движением, тонким ритмом, гармонической игрой объемов<sup>25</sup>.

С 1933 г.<sup>26</sup> Мухина получает наконец так остро всегда ей необходимую мастерскую. Благоприятные условия труда стимулируют рост объема и темпов ее работы: в 1934 г. выполняется в мраморе задуманная для стекла

фигура обнаженной девушки<sup>27</sup>. Изящество, хрупкость, тонкость ритма фигурки противоречат общепринятому (но неверному) представлению о Мухиной, как о художнице исключительно массивных, тяжелых форм. В начале 1934 г. она выполняет в уральском крупнозернистом мраморе „Голову колхозницы“, сделанную в гипсе еще в 1929 году.

Из других работ, выполняемых в настоящее время Мухиной, отметим три портрета, обещающие занять крупное место в творчестве скульпторши: это портрет Левитина, недавно начатый, затем портрет мужа, где богатство



*В. Мухина. Проект памятника Шевченко. 1-й вариант. Гипс и стекло. 1930.*

*V. Moukhina. Premier projet du monument de Chevtchenko. Plâtre et verre. 1930.*

нюансов не мешает обобщенности целого; бюст мужа говорит о зрелости мастерства Мухиной; по сравнению с этой работой первый портрет мужа (1918 г.) кажется бедным экспрессией, улавливающим лишь общие черты, поверхностным. Путь, пройденный Мухиной, особенно ясен при сравнении этих двух работ-близнецов. И наконец наиболее удачным обещает быть бюст младшего брата мужа — молодого архитектора С. Замкова. По силе своей характеристики, виртуозному блеску, нарядности композиции, по молодой отваге, которой дышит образ, созданный Мухиной, работа эта обещает стать одной из наиболее удачных в серии портретов, ею созданных.

Центральную роль все же играют чисто монументальные задания: за последние месяцы Трест

скульптуры поручает Мухиной два ответственных монументальных задания — скульптурное оформление надстроенного здания Межрабпома на Н. Триумфальной площади и участие в оформлении гостиницы Моссовета.

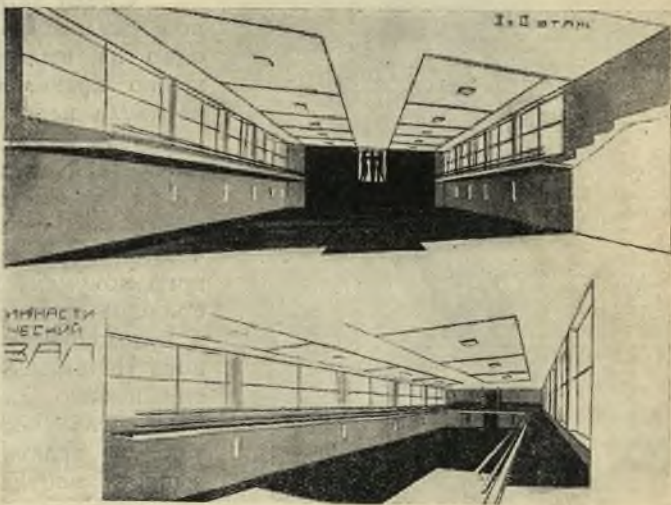
Первое задание выполняется Мухиной не без чувства внутреннего протеста. Неудача архитектурного решения надстройки здания Межрабпома для нее очевидна; здание лишено какой-либо внутренней закономерности, какого-либо ритма. Элементы, перенесенные из старого здания (например форма и тип окон)

стоят в резком противоречии с вновь надстроенной частью. Скульптурная декорация в таких условиях обречена быть чем-то внешним, механически привнесенным, не вытекающим из органической необходимости структуры здания. Создать монументальный ритм, увязать его с вопиющей неразберихой самого здания было труднейшей задачей, которую Мухина выполнила с исключительным успехом. Перед ней стояла задача создать композицию фриза размером  $76 \times 2,3$  метра, тянущегося по верху всего фасада здания. Мухина проработала в рисунке в  $1/20$  величины два варианта композиции, из которых выбран к исполнению вариант более сложный и кажущийся ей менее подходящим. Поражает блеск композиционного дара Мухиной, богатство ее образной фантазии, пленяющая свобода, с которой она разрешает мотивы движений многочисленных фигур этих композиций. Фигуры эти естественно соединяются в группы, ритмически разбивающие всю длинную полосу фриза. В то время как пишутся эти строки, Мухина приступила к закладке разработанных проектов барелье-



*В. Мухина. Оформление Дворца культуры в Воронеже. 1931.*

*V. Moukhina. Projet pour un intérieur au Palais de Culture à Voronège. 1931.*



*В. Мухина. Оформление Дворца культуры в Воронеже. 1931.*

*V. Moukhina. Projet pour un intérieur au Palais de Culture à Voronège. 1931.*

фов (в 1/10 величины); несмотря на неокончательную еще стадию работы, эти небольшие барельефы привлекают силою своего пластического воздействия, насыщенностью своей скульптурной формы.

Параллельно идет работа над другим крупным заданием треста: разработкой тематики и выполнением нескольких эскизов типовых фигур для оформления фасада гостиницы Моссовета. Мухиной закончены в пластелине эскизы двух фигур: „Науки“ (женщины, держащей в поднятых руках книгу) и „Эпронвца“. Как всегда у Мухиной, уже эскизы поражают богатством пластического языка и подлинной монументальностью.

Мы сделали беглый обзор немногочисленного пока творческого списка многообещающей скульпторши. Этот список мог бы быть полнее и внушительнее, если бы Мухина более сосредоточенно отдавала свое дарование одной скульптуре. К сожалению, в прошлом было обратное: разнообразие и богатство дарований Мухиной, в частности ее несомненные исключительные

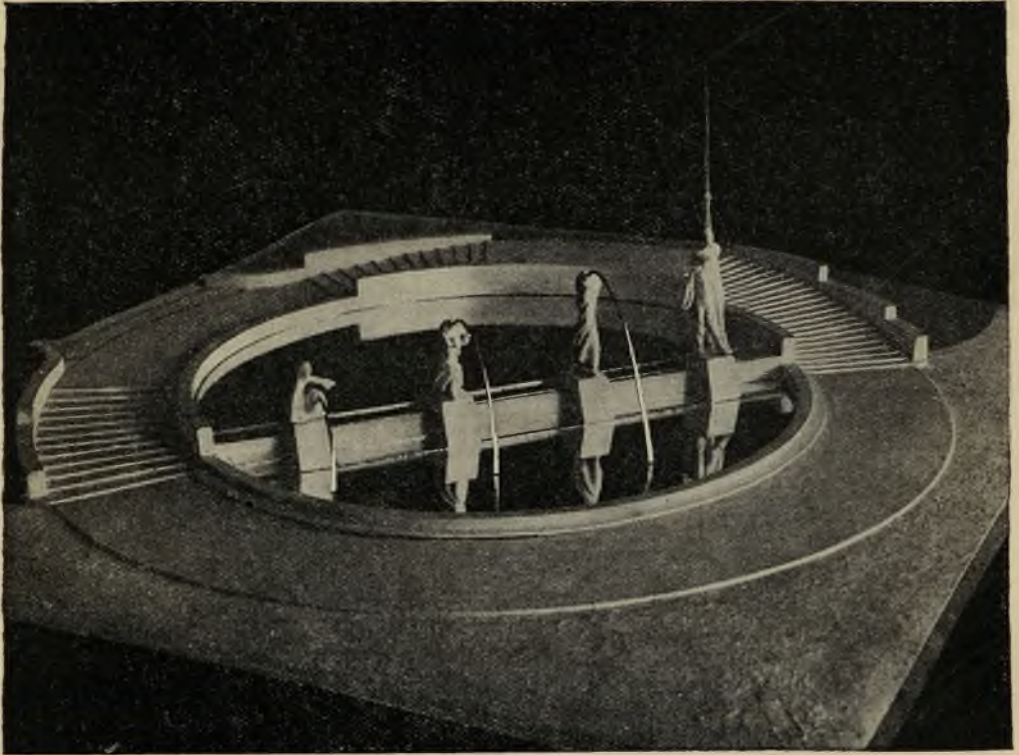
декоративные способности, слишком часто и слишком подолгу увлекали ее в сторону от скульптуры. Но годы идут, жизнь отмеривает слишком скупые возможности. Любовь к скульптуре должна стать у Мухиной более требовательной, более суровой, более исключительной страстью; легкие и продолжительные экскурсии в области смежных искусств<sup>28</sup> должны прекратиться; к этому обязывает подлинность скульптурного дарования Мухиной и та ответственная задача, которая ложится на наших одаренных художников: выразить в достойных, больших произведениях переживаемое нами, исключительное по своей исторической значительности время.

Среди первой фаланги наших мастеров скульптуры Мухиной принадлежит одно из выдающихся мест; это совершенно правильно почувствовала и подчеркнула наша художественная критика, оценивая скульптуру, показанную на юбилейной выставке 1933 г. Талант Мухиной привлекает к себе настоящее время особое внимание именно потому, что ее дарование носит черты подлинного монументализма. Мы видим, как ее большое мужественное дарование нашло в художественной обстановке предвоенного Парижа весьма благоприятные условия именно для созревания этих черт. Она могла учесть живой опыт монументальной практики Бурделля, она могла вынести многие уроки из внимательного изучения, осмысливания сокровищ древней скульптуры, хранящихся в Париже; все направляло внимание Мухиной на проблему большой, выразительной, монументальной формы. Первые годы револю-



*В. Мухина. Фигура для фонтана. Гипс. 1933.*

*V. Moukhina. Statue pour une fontaine. Plâtre. 1933.*



*В. Мухина.* Композиция фонтана. Гипс и стекло. 1933.

*V. Moukhina.* Projet d'une fontaine. Plâtre et verre. 1933.

дии, первые конкурсы, первые попытки осуществления выдвинутых революцией агитационно-монументальных задач позволяют уже предугадать размах подлинно монументального дарования Мухиной. Однако общие условия, направляющие развитие советской скульптуры в восстановительный период в фарватер станковизма, и индивидуальные обстоятельства личного существования Мухиной делают дальнейшее развитие ее таланта зигзагообразным. Лишь за последние годы Мухина снова выходит на свою подлинную дорогу — дорогу скульптора-монументалиста. Сюда должны быть обращены ее основные усилия и здесь ждут ее самые большие удачи.

Ибо ее дарование, вступающее ныне в свой развернутый, зрелый период, обещает многое. Чисто мужская энергия и сила отличают талант Мухиной. Ее трактовка форм поражает уверенностью, четкостью. Ее повышенный интерес к вопросам формы не вредит, но углубляет значительность ее синтезирующего реализма<sup>29</sup>. Эти качества, в сочетании с очень большой и тонкой культурой, безупречным вкусом, вдумчивостью, строгостью в работе, редким даром композиции позволят Мухиной разрешить ответственные монументальные задачи, которые выдвигает перед нашей скульптурой эпоха строительства социализма.

## ПРИМЕЧАНИЯ



*В. Мухина. Бюст мужа. Глина. 1934.*

*V. Moukhina. Portrait du mari de l'artiste. Glaise. 1934.*

старостой мастерской), Симона, сына известного живописца Люсьена Симона, графа Бомона, впоследствии державшего „левую“ театральную антрепризу, швейцарца Кенигсбергера и т. п.

<sup>5</sup> По отношению к работам своего учителя Мухина сохраняет достаточную свободу суждения; ее любимыми работами в oeuvre Бурделля были: „Геркул“, „Умиравший кентавр“ и, особенно величественная, массивная „Пенелопа“. Своей объемностью, насыщенностью, тяжестью своих форм „Пенелопа“ особенно imponирует Мухиной. К „Театру Елисейских полей“ (где Бурделлю принадлежит колоссальный мраморный фриз, ряд барельефов и фрески в променадах) Мухина остается холодной; ее отталивала поверхностная стилизация, сказавшаяся в этих работах.

<sup>6</sup> Любимыми работами Мухиной в Лувре были бронзовая статуя идущего Гора и фигура сидящего фараона (Синнунхет), высеченная из розового гранита. Мухина училась на них архитектонике форм, лаконизму. В Трокадеро Мухина особенно любила голову Будды из Прекаана.

Приводим здесь следующие высказывания Мухиной:

„Читка круглой скульптуры должна быть лаконична; она должна выражаться „одним словом“, чтобы восприятие скульптурного объема было мгновенно как зрительно, так и психологически. Многословие скульптурного и психологического образа ведет к рассказу, т. е. к постепенному освоению пластического и тематического содержания, отчего теряется целостное впечатление. Это многословие противоречиво в круглой скульптуре, рассчитанной на мгновенное восприятие объема, оно скорее возможно в барельефе как в переходе с объема на плоскость“.

<sup>7</sup> Из французов Мухина больше всего любила Клуэ — за четкость, и Пуссена — за высокое искусство композиции, за чувство величественной гармонии.

<sup>8</sup> Преподавателями были здесь лидеры кубизма — Метценже и Ле Фоконье. В академии „La Palette“ работали Л. Попова и Удальцова, с которыми Мухина, живя в одном пансионе,

очень дружит и рассказы которых о мастерской кубистов обостряют ее интерес к кубизму. Мухина пробыла в мастерской „La Palette“ всего 2—3 месяца; ее собственная кубистическая практика довольно робка. Работа в мастерской кубистов оставила большой след в творческом развитии Мухиной: она дала толчок к анализу, к поискам конструктивной формы. Если понимание объема дано Мухиной, по ее собственному признанию, впервые Бурделлем, то понятие пространства пробудили впервые кубисты.

<sup>9</sup> Мухина ценит в скульптуре Бурделля огромную материальную насыщенность куска, объема. Этой „насыщенности“ формы Мухина не находила у Майоля; форма у последнего казалась Мухиной порой пустоватой, это отталкивало ее от Майоля.

<sup>10</sup> Свообразие пейзажа, всего жизненного уклада поражают Мухину в Венеции; и живописцев ее привлекают более всего Тинторетто и Карпаччо. Из двух знаменитых конных статуй — Гаттамелата Донателло и Коллеони Вероккио — Мухина отдает предпочтение второму: он более грандиозен, он более импонирует; художник сразу приковывает внимание к главному; он дает образ безжалостного завоевателя, могущего задавить копытами своего коня; в памятнике невероятная мощь, напор. Мухина обращает внимание на богатство орнаментальных мотивов в одежде, в упряжке; однако в подаче этого орнамента необычайное чувство меры, орнамент отнюдь не отвлекает от главного — всадника; памятник правильно разрешен психологически — это подлинный памятник, мемориальная вещь.



*В. Мухина. Бюст Левитина. Глина. 1934.*

*V. Moukhina. Portrait de Lévitine. Glaise. 1934.*



*В. Мухина. Эскиз группы для входа в гостиницу Моссовета. Пластелин. 1933.*

*V. Moukhina. Ebauche d'un groupe pour l'hôtel du Soviét à Moscou. Plasteline. 1933.*

<sup>11</sup> „Беспредметничество в скульптуре. — говорит Мухина, — может быть только отождествлено с архитектурной скульптурно-архитектурного порядка. Пример — фигуры Шартрского собора, человеческие образы, претворенные в вытянутый цилиндр (архитектурная форма), или длинная греческая одежда, падающая прямыми складками до полу, — отголосок канелюр колонны.

<sup>12</sup> Мухина близка в это время к кружку „левых“ художников и искусствоведов, собиравшихся у А. С. Поповой. Через Попову она знакомится с другой представительницей русского кубизма А. А. Экстер.

<sup>13</sup> В 1918 г. Мухина выходит замуж за д-ра Замкова; к 1918 г. относится первый бюст мужа, отлитый впоследствии в бронзе: добросовестно проштудированная голова, реалистическая интерпретация, свободная от какого-либо налета схематизма.

<sup>14</sup> Первый вариант представлял собою стоящую на круглом пьедестале фигуру Новикова в костюме XVIII столетия. Она дана в спокойном повороте, указывает рукой на раскрытую книгу. Желая дать масштабю более крупные формы, Мухина делает второй вариант, где дано лишь полфигуры, ограниченной снизу пышными декоративными складками плаща. Мотив раскрытой книги дан еще богаче и выразительнее. Следует отметить, что отдел ИЗО Наркомпроса в лице Татлина всячески добивался осуществления этой начатой работы, которая произвела при осмотре большое впечатление. Наркомпрос настоял на принятии аванса, но скульпторша, видя полную невозможность продолжать работу в разрушенной мастерской (лопнули от мороза водопровод, канализация, отопительная система, мастерскую залило водой, которая, обледенев, образовала каток), вынуждена была отказаться от мысли о продолжении работы.

<sup>15</sup> К этой эпохе (1920 г.) относится и преподавание Мухиной в свободных мастерских; она должна была бросить преподавание вследствие рождения сына (1920 г.).

<sup>16</sup> Все же некоторые работы этого периода еще носят следы изживаемого увлечения кубизмом; это выражено в известной геометризации, схематизации форм.

<sup>17</sup> Мухина работает над „Крестьянкой“ на родине мужа — в деревне Борисово, под Клином. Два соединенных амбара превращены в мастерскую, где верхний свет падает через парниковые рамы. Эскиз сделан целиком из головы: руки, ноги проработаны в большой статуе с модели; по указанию комиссии, поинимавшей эскиз, „Крестьянка“ была поставлена на снопах.



*В. Мухина. Бюст Сережи Замкова. Глина. 1934.*

*V. Moukhina. Portrait de Serge Zamkov. Glatse. 1934.*

<sup>18</sup> Отметим, что эта интенсивная творческая работа сочеталась у Мухиной с работой педагогической; в 1926—27 гг. она ведет классы по лепке игрушки в кустарном художественно-промышленном техникуме при Музее игрушки; в 1927—30 гг., она преподает во Вхутеине, вплоть до перевода скульптурного факультета в Ленинград, куда Мухина ехать отказалась. Следует отметить высокое дарование Мухиной как педагога, и ее популярность среди молодежи.

<sup>19</sup> „Не люблю у Родэна преобладания литературщины над психологическим образом“, говорит Мухина. Его любимые ею вещи — „Граждане Кале“ и „Идущий человек“.

<sup>20</sup> Бурдель вскоре умирает.

<sup>21</sup> Мухина находит однако, что у Бурделя всегда во всех работах есть чувство композиционного равновесия, зрительной тяжести.

<sup>22</sup> Мухина так излагает основную идею памятника: „Старая Украина — упряжка волов под ярмом и идущий за ними с опущенной головой батрак, сделанный врезанным рельефом на прилегающей стороне основного пьедестала, на котором стоит Шевченко, и новая Украина — олицетворенная группой рабочих и крестьян, стоящих на боковом пьедестале с рельефом плана Днепростроя. Струны воды, бьющие из рельефа, наполняют зеркальную гладь водоема, превращающего всю композицию в памятник-фонтан“.

<sup>23</sup> Как известно, этот второй конкурс привел к тому, что жюри

отдало предпочтение академически решенному проекту Маньера.

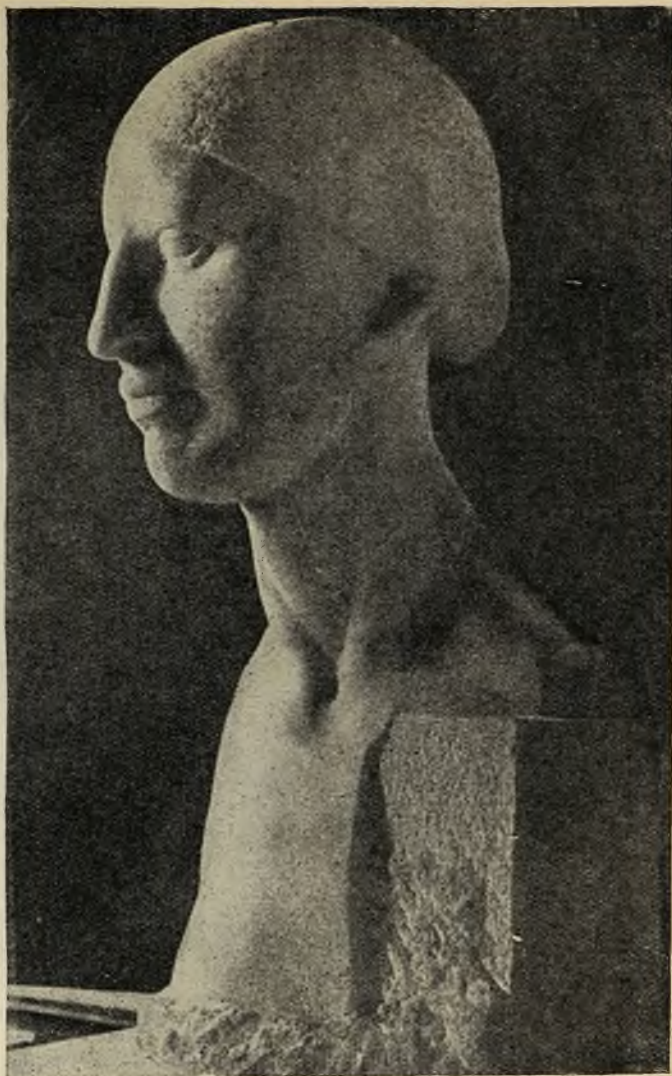
<sup>24</sup> К разрешению этой сложной задачи Мухина была подготовлена оформлением ряда выставок; начиная с 1923 г., когда она вместе с Экстер и Прибыльской оформляет художественную промышленную выставку в ГАХН; в 1927 г. она оформляет вместе с Ахметьевым выставку книги в клубе им. Шевченко; в том же году вместе с Прибыльской оформляет выставку искусств народов СССР в б. Нескучном саду; в 1928 г. вместе с Ахметьевым оформляет стандартный отдел пушнины для выставки пушнины в Лейпциге; в 1929 г. оформляет отдел охраны материнства и младенчества на выставке Наркомздрава в Дрездене; в 1928 г. вместе с Меллером и Ахметьевым оформляет украинский отдел выставки „Пресса“ в Кельне.

<sup>25</sup> В 1933 г. Мухина выполняет по заказу треста рисунок рельефа для дома РКИ на Дмитровке; над тем же заданием работает и скульптор Нерода. Трест выбирает для выполнения проект последнего, но решение это не осуществляется. Другой проект, тоже не прошедший стадии первоначального эскиза, был вызван идеей монументальной декорации входа в строящуюся гостиницу Моссовета; предполагалось дать акцент входа выходящими вперед плитами, с расположенными на них группами. В дальнейшей переработке проекта гостиницы вход был перенесен, его характер изменен, и идея монументальных боковых групп отпала.

Решение Мухиной, хотя оно и осталось в стадии первоначальной эскизной обработки, обращает внимание богатым ритмом, игрой, сочетанием масс.

<sup>26</sup> В 1933 г. Мухина участвует на юбилейной выставке, устроенной Наркомпросом к 15-летию революции в помещении Музея изобразительных искусств. Участие ее вызвало всеобщее внимание, и критика единодушно выдвигает ее на одно из первых мест. В 1934 г. Мухина рядом вещей участвует на венецианской выставке, где она, впрочем, уже появлялась в 1928 г.

<sup>27</sup> Этюд с натуры для этой работы был выполнен еще в 1929 г. Начиная с 1928 г., под влиянием поездки во Францию, тянется „стекольное“ увлечение Мухиной. Ее прельщают эффекты этого нового, недостаточно еще изученного материала. Однако технический уровень наших заводов не позволил еще перейти к сколько-нибудь сложным заданиям; работа Мухиной так и осталась не отлитой из стекла, для чего она, собственно, и была сделана. Отметим, что в 1934 г. Мухина, продолжая интересоваться стекольным производством, становится кон-



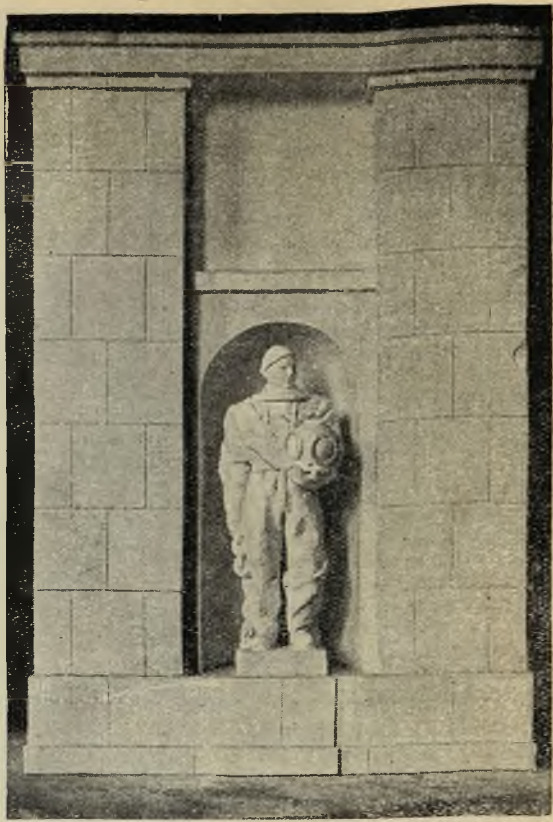
*В. Мухина. Голова колхозницы. Мрамор. 1934.*

*V. Moukhina. Tête d'une kolkhoziennne. Marbre. 1934.*



*В. Мухина. Фигура женщины с книгой. Гипс. 1934.*

*V. Moukhina. Statue d'une femme avec un livre. Plâtre. 1934.*



*В. Мухина. Эпровец. Гипс. 1934.*

*V. Moukhina. Scaphandrier de „l'Epron“. Plâtre. 1934.*

султантом опытного завода при Экспериментальном институте стекла. Впрочем, ее работа в институте ограничена пока лишь рисунками — проектами посуды.

<sup>23</sup> Правда, сама скульпторша склонна считать, что работа ее в области оформления не только брала ее энергию и время, но и обогащала ее новым опытом и в этом смысле стимулировала ее творческий рост. Однако, думаю мне, это утверждение приложимо далеко не ко всем работам Мухиной в декоративной области.

<sup>29</sup> Мы видим, что уже в середине 20-х годов Мухина успешно преодолевает рудименты своего „левого“ формализма — схематизацию формы, вредившую смысловому содержанию работ, самодовлеющее значение изблюбленных формальных моментов. Однако интерес к основным формальным проблемам скульптуры никогда не пропадал у Мухиной; именно этот интерес, вместе с глубокой связью с великой традицией прошлого, позволил Мухиной поднять на такую большую высоту художественное качество ее работ, обеспечил их полноту, внутреннюю законченность.

## К ВОПРОСУ

# О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОЛИТИКЕ НЕМЕЦКОГО ФАШИЗМА

А. Дурас

„**А**ЛЯ Гитлера искусство является непосредственным и правдивейшим выражением глубочайшего устремления народа к своему высшему расовому образу“. Так популяризует „северогерманскую“ расовую теорию „вождя“ министр внутренних дел Фрик. Но... не скупясь по части эпитетов, министр не позаботился о научности этого гиперболического „определения“ искусства. Между тем именно эта теория о „высшем расовом образе“ показалась обидной итальянским фашистам.

„Чистые расы на практике не встречаются, — утверждает „Giornale d'Italia“, орган Муссолини, — пруссаки впервые появляются лишь в конце XII в., как результат готско-славянского скрещения с азиатской примесью. Пусть гордые длинноголовые, которым угодно смотреть на итальянцев как на короткоголовых и считать их, вместе с тем, нижестоящими, подумают над тем, что у бушменов, готтентотов и кафров (во всяком случае, не являющихся арийцами) тоже длинные черепа“.

Что можно сказать об этой расовой конкуренции между немецкими и итальянскими фашистами? Разве только выразить соболезнование тевтонским длинноголовым. Впрочем, нельзя не признать и правоты итальянцев, тонко и метко формулировавших эту „теорию“ немцев как „теорию пивного столика“, хотя такая прозорливость итальянцев ни в какой мере не помешала им идти по тому же пути обожествления своей собственной расы.

Расизм, — как в его немецком, так и в итальянском изданиях, — выдвигая определенные требования перед искусством, является составным элементом фашизма как „открытой террористической диктатуры наиболее реакционных шовинистических и империалистических элементов финансового капитала“. (Тезисы и постановления XIII пленума ИККИ).

Благодаря „мифическому“ сочетанию искусства и расы, оправдывается и освящается средствами искусства же, как проявление высшей расовой силы, диктатура финансового капитала и белый террор против авангарда классово сознательного немецкого пролетариата. Таким образом маскируется подлинная роль искусства в условиях конкретной классовой борьбы эпохи диктатуры монополистического капитала. Топор палача, тюрьма и концентрационные лагеря, в которых томят и пытаются революционеров, украшаются мифологиче-

---

*Печатаемая статья принадлежит перу немецкого художественного критика-коммуниста. — Ред.*

ским и эстетическим ореолом. Само собой разумеется, искусство не является исключением. И в нем расовая мифология выдвигается национал-социалистами как средство в борьбе против действительности с ее обостренными классовыми противоречиями и угрозой со стороны пролетарской революции.

• • •

Альфред Розенберг, национал-социалистический идеолог нового германского империализма, в книге, выпущенной еще до установления гитлеровской диктатуры, „Миф двадцатого века“, дает следующее определение „мифа“:

„Лишь среди боев пробудился германский миф. Довоенное абстрактное воодушевление во имя родины становится сейчас мифическим, подлинным переживанием. Это переживание будет и должно, — все больше и больше усиливаясь, — переходить в само собой разумеющееся чувство действительности. Пробил час рождения поэта мировой войны. Он знает вместе со всеми, что два миллиона павших немецких героев являются подлинно живыми. Этот немецкий поэт (мистически невероятной действительности) вдохновит музы-

канта на новую героическую музыку и будет водить резцом скульптора. Памятники героям и поминальные роши станут для нового поколения местами паломничества новой религии, где немецкие души будут вновь формироваться в духе нового мифа. Тогда мир будет преодолен при помощи искусства“.

Г. Розенберг очевидно выступает уже в роли торговца не только Украиной и нефтяными источниками Советского союза, но и кровью тех немцев, которых в будущую империалистическую войну, средствами расово освященного искусства, заставят пойти на бойню за „высшие“ капиталистические интересы.

В книге Розенберга набросаны основные черты национального псевдореализма, мифического и мистического, который должен включить идею войны в центр художественного творчества, трактовать ее не как империалистическую бойню, а как мифическое, чудесное и необъяснимое событие.

Розенберг и его группа считают главной задачей национал-социалистической художественной политики развитие такого „реализма“, прославляющего „мифическую“ и „героическую“ империалистическую войну и национал-социалистов как апологетов этой войны. В свете такого „реализма“ национал-социализм встает не как открытая террористическая диктатура финансового капитала, а как некое мифическое, непостижимое, „единственное в своем роде“ явление, как „судьба германской нации“; диктатура же германского финансового капи-



Детская труба.  
Trompette pour enfants.

тала („Генерального хозяйственного совета“) встает как германский „социализм“.

Ложь как основа национал-социалистической демагогии, а следовательно и национал-социалистического искусства, видна уже в самом названии „национал-социалист“. При помощи этого ярлычка гитлеровские идеологи, словно незадачливые фокусники, оперирующие сосудом с двойным дном, преподносят фашизм в виде „социализма“. Но может ли на лжи быть построено качественно высоко стоящее искусство, искусство, которое указывает будущее? Конечно нет. Мы видим, что итальянский фашизм даже на 12-м году своего существования все еще не имеет своего собственного глубоко трогającego искусства, что он использовал лишь как „наследник“ предшествовавшее ему искусство. Реакционное мировоззрение, вырастающее на основе острого капиталистического кризиса и напряженного устремления нисходящего класса, может породить лишь эпигонское искусство, без всякого будущего, тогда как подлинно революционное, социалистическое и реалистическое искусство с широкими перспективами и высокой художественной значимостью может вырасти лишь на почве пролетарской освободительной борьбы и социалистического строительства.

• • •

Еще до захвата власти национал-социалисты объявили борьбу не на жизнь, а на смерть „художественному большевизму“. Национал-социалистическое понимание „художественного большевизма“ распространяется в первую очередь на социалистическое, большевистское искусство, но ни в какой мере не идентично с ним. „Художественным большевизмом“ считается и экспрессионизм (хотя по этому поводу в национал-социалистическом лагере мнения и расходятся), и абстрактное искусство. Как это ни покажется парадоксальным, но национал-социалисты борются с абстрактным искусством только с точки зрения... усиления военной мощи „третьей империи“.

Фрик заявил: „Мы все чувствуем себя солдатами великой армии Адольфа Гитлера и не потерпим, чтобы простые и ясные указания вождя



Подснежник со свастикой и „политические“ конфеты.<sup>1</sup>

Perce-neige avec des svastikas et bonbons „politiques“.

<sup>1</sup> На этой и предыдущей страницах приведены типичные образцы художественно-промышленной халтуры с изображением свастики и портретами Гитлера — как пример массового производства этих вещей.

были превращены в нечто противоположное при помощи диалектических фокусов". Понятие „диалектических фокусов“ Фрик применил к „духовному коммунизму в искусстве“ как к „последнему заблуждению либерально-индивидуалистического периода“.

„Наше мировоззрение требует, чтобы центром художественного творчества был сильный и здоровый человек“, дополнил Фрика Альфред Розенберг на конференции немецких архитекторов (октябрь 1933 г.). Под „сильным и здоровым человеком“ как объектом искусства понимается в духе национал-социалистического „героизма“ в первую очередь прусский вице-фельдфебель и кандидат на „героическую“ смерть.

„Где найдем мы мир, который бы соответствовал образам и духу современных картин?“ — спрашивает проф. Шульце-Наумбург, один из реакционнейших художественно-политических представителей немецкого финансового капитала.

„С трудом и лишь приблизительно можно найти материал, — дает он исполненный ненависти ответ, — вызывающий те же представления, что и современные картины, если спуститься в самые глубины человеческой нужды и человеческого отребья, если посетить сумасшедшие дома, психиатрические клиники, убежища для увечных, для больных проказой или трущобы для совсем опустившихся людей“<sup>1</sup>.

В своей речи на Нюрнбергской конференции национал-социалистической партии по культурно-просветительным вопросам (1 сентября 1933 г.) Гитлер заявил, что творящие в таком духе „люди низшего порядка“ и „большевики в искусстве“ должны быть помещены или в сумасшедшие дома, или в тюрьмы. „В том случае, если их продукция является выражением внутренних переживаний, они как представляющие опасность для здорового духа нашего народа, должны быть отданы под наблюдение врачей. Если же их творчество — спекуляция, то они как за обман должны быть помещены в соответственные учреждения“.

А Розенберг говорит об „убожестве чуждых природе и искусству людей“, о „невероятной дерзости, сочетающейся с поразительным бессилием“, и видит в произведениях Клея, Дикса, Пехштейна, Нольде и Барлаха „порождения больного мозга“<sup>2</sup>.

В гитлеровской Германии должно быть совершенно искоренено в первую очередь большевистское искусство. Еще в начале 1932 г., т. е. за год до завоевания власти Гитлером, когда представители „современной“ (ранее „абстрактной“) живописи выставили на Большой берлинской художественной выставке картины против империалистической войны, орган Геббельса „Ангрифф“ писал:

„Под прикрытием „современные“ некоторые художники, имеющие совершенно определенную окраску, устроили коммунистическое зрелище, устроили художественную ячейку Москвы, предназначенную для ловли простодушных людей в советские сети. Так, под названием „Серые (воины) приносят дивиденды“ выставлена картина или вернее плакат, на котором полустлевший солдат с разорванной на куски противогазовой маской изображен на фоне фабрики, откуда к мертвецам спускаются вагоны с военным снаряжением. Такой картине не место на публичной выставке, и мы требуем немедленного ее удаления“.

Либеральное руководство выставкой подчинилось приказанию, и удаление антиимпериалистических художественных произведений не заставило себя долго ждать.

<sup>1</sup> См. его книги „Искусство и раса“ и „Борьба за искусство“.

<sup>2</sup> Передовая статья „Угрожающие знаки“ в „Völkischer Beobachter“ от 11/III 1934 г.

Несколько месяцев спустя „Союз революционных художников“ организовал выставку картин и рисунков. Это была отнюдь не грубо тенденциозная, а тщательно подобранная, художественно полноценная и высокодейственная в революционном отношении выставка. Национал-социалист Гинкель, тогда председатель бюджетной комиссии прусского ландтага, а позже председатель национал-социалистического „Прусского союза борьбы за германскую культуру“, потребовал закрытия этой выставки, „свидетельствующей о распаде немецкого искусства и большевистском умонастроении“.

В результате с выставки было удалено 41 произведение и отделение „Союза революционных художников“ распущено, чтобы позже с еще большим революционным успехом выступить в другом месте.

Эмигрировавшие в настоящее время из Германии революционные художники борются против фашизма и социал-фашизма, создавая выдающиеся художественные произведения. Так, в Москве работают Кейль и Иоли, в Праге — Хартфильд и Фук, в Париже — Кейльсон. Другие революционные художники в условиях тяжелого подполья с не уменьшающейся энергией продолжают работать в Германии.

• • •

Абстрактное искусство типично для эпохи империализма. Заметный рост его наблюдался в послевоенные годы как следствие циклического кризиса в рамках общего кризиса капитализма. В этом искусстве с особой ясностью раскрывается экономический кризис и кризис всей буржуазной культуры. Абстрактное искусство отказывается от какого бы то ни было использования реальности. Оно лишено содержания. Оно превращает в добродетель социально обусловленную для него необходимость отказа от художественного воспроизведения человека, взятого в его социальных взаимоотношениях. Оно отказывается и от воспроизведения живой и мертвой природы. Представители абстрактного искусства или воспроизводят совершенно оторванные от действительности фантастические вымыслы, или же отказываются даже и от этого и дают совсем лишенные содержания сочетания красок и форм. Часто эти картины, не имеющие никакого непосредственного соприкосновения с современной социальной действительностью, напоминают живописные вещи шизофреников: каракули и пачкотню. Произведения абстрактного искусства являются художественным выражением общественного безумия и анархии гибнущего капитализма и в этом смысле весьма характерны для послевоенного периода.

Носители этого искусства — деклассированные, в результате капиталистического кризиса, слои буржуазной интеллигенции, потерявшие социальную почву под ногами. Это — буржуазные художники, почти потерявшие связь со своим классом, наделенные минимумом буржуазного самосознания, которого однако еще достаточно для того, чтобы помешать им примкнуть к революционному пролетариату в условиях диктатуры буржуазии. Эти художники лишены какой бы то ни было связи с конкретной действительностью, убегают от тяжелой классовой борьбы в ирреальные миры своих — совсем лишенных социальной проблематики — сновидений и увлекаются самодовлеющей игрой красок и форм.

Немецкому фашизму, как классово сознательному защитнику реакционных интересов финансового капитала, нечего делать с этим надломленным по своему классовому самосознанию искусством. Ему нужно более острое, менее чувствительное к ударам, в большей мере классово направленное и воздействующее на массы искусство. Ему нужно национально „реалистическое“ искусство, которое по команде примет прямое и активное участие

в политическом и культурном подавлении трудящихся масс или, по меньшей мере, сможет быть использовано для этого. Не без основания поэтому национал-социализм усматривает в абстрактном искусстве элемент разложения. Однако беспардонной и отвратительной демагогией следует считать квалификацию декадентского продукта буржуазного распада как „художественного большевизма“. У этого абстрактного искусства не больше связи с революционным искусством, с социалистическим реализмом, с подлинным художественным большевизмом, чем и у официально пропагандируемых национал-социалистами художественных направлений — неоклассицизма и, приукрашенной новой вывеской национального или мифического реализма, школы „новой вещиности“.

В борьбе национал-социалистов с абстрактным искусством есть один очень занимательный трагикомический момент. Господа „сверхчеловеки“ думают остановить капиталистический кризис, борясь с художественным отображением этого кризиса, как с большевизмом в культуре. Это однако гиблое дело. Как хорошо было бы например при помощи активной борьбы с такими картинами, как „Огненный вестник“, „Черная магия“ или „Послание воздушных духов“<sup>1</sup>, прогнать злых духов кризиса, которые отнюдь не являются воздушными. Гитлеровским молодчикам было бы несомненно куда легче, если бы кризис капитализма можно было остановить лозунгом национального „реализма“ и военной командой.

• • •

В гитлеровской „борьбе“ против национальной культуры звучат те же трагикомические ноты, что и в национал-социалистическом походе против абстрактного искусства. Оптовые производители „художественной“ утвари массами „унифицировались“ и по-деловому взяли за серийное производство свастики и гитлеровских портретов. Те, кто еще недавно делали домашние украшения, фабрикует сейчас более или менее стилизованные свастики или другие „знаки отличия“ фашистов.

Рекорд пожалуй побил мясник, который на ярмарке в Кенигсберге выставил изображение Гитлера, сделанное из свиного сала, и Гинденбурга из почечного жира. Почетную медаль можно было бы однако преподнести с таким же правом Штетинскому парикмахерскому цеху, который во время фашистского праздничного шествия нес фигуры Гинденбурга и Гитлера, причесанные по всем правилам парикмахерского искусства.

А вот и другие проявления национального „обновления“<sup>2</sup>:

„В саду — лампионы со сложным в складки портретом Гитлера.



Георг Шринг. Натюрморт. Образец „новой вещиности“, как идеал национал-социалистического героического реализма.

Georg Schring. Nature morte.

<sup>1</sup> Все эти картины принадлежат кисти Пауля Клея.

<sup>2</sup> Цитируем по „Фелькишер Беобахтер“ — центральному органу национал-социалистической партии.

Дети сосут конфеты с изображением свастики и пишут карандашами имени Горст Весселя. Тетя Агата получила ко дню рождения подставку для кофе с изображением свастики, а дядя по случаю 58-й годовщины свадьбы — подтяжки с вышитой свастикой. Пепельницы, кольца для салфеток, манжетные запонки, галстуки, пуловеры, чашки, тарелки, вазы, почтовые и визитные карточки, абажуры — все и вся принимает участие в превознесении „третьей империи“. Некоторые прямо не могут полежать на диване не на подушках со свастикой. Они бы даже с удовольствием „унифицировали“ и свои кальсоны, если бы это удобно было сделать. Всякого рода праздничные поздравления — к пасхе, ко дню рождения — носят изображение победно восходящего солнца с сияющей свастикой над истинно немецким дубом. Песня Горст Весселя совершенно вытеснила „Зеленую степь“. Ее поют и по случаю переизбрания секретаря союза фабрикантов, производящих машины для полоскания бутылок от сельтерской воды, и при коронной партии в кегельном клубе — „Свободный гитлеровский путь“.

По меньшей мере 25 678 человек чувствуют себя обязанными писать, рисовать, гравировать, отливать из гипса или бронзы Адольфа Гитлера в качестве настенного украшения, почтовой карточки, рельефа, фарфоровой тарелки. Все это халтура!

Национал-социалисты сами смеются над собой. Они ввели даже „закон против национальной халтуры“ и заявляют: „Неприлично пользоваться изображением свастики иначе, чем на знамени, форменной одежде или дорожных знаках. Знак отличия национал-социалистической партии — знак отличия государственный, а величие государства не должно утверждаться на водочных стаканах, пепельницах или подушках для диванов“. Правда, этому противоречит мнение отдельных национал-социалистов. Так, проф. Кучман, директор Прусской высшей художественной школы, заявил в первые месяцы гитлеровской диктатуры: „Сколько ни смотришь на свастику, все мало будет; чем чаще ее будут изображать, тем лучше“. Теории противоречит также и практика национал-социалистического „искусства“. Борьба с национальной халтурой прокламируется в то самое время, когда халтурные картины самого низкого пошиба воплощают официальное национал-социалистическое искусство.

Национал-социалистическая „борьба“ против национальной халтуры имеет еще одну сторону. Она особенно форсируется художественно-„радикальной“ группой Геббельса. При распределении агитационных ролей на эту группу выпала особая задача разыгрывать радикалов среди мелкобуржуазных, субъективно антикапиталистически настроенных приверженцев национал-социалистической партии. При помощи сверхрадикальных, ни к чему



В. Лембрук. Голова мыслителя.  
Образец „художественно-большевистского“ произведения, по Геббельсу.

W. Lehmbruck. Tête d'un penseur.

не обязывающих слов эта группа должна, несмотря на явную обреченность, пытаться проникнуть в рабочую среду. Так глубоко реакционное существо гитлеровской диктатуры прикрывается „радикальным“ покровом борьбы за художественное качество.

Спрашивается: как можно соединить требование художественного качества с низведением искусства до казарменного уровня? Совсем недавно в „Фелькишер Беобахтер“ появилась статья <sup>1</sup>, где милитаризация искусства и единство солдата и художника утверждается как основной признак национал-социалистического обновления в искусстве. В этой статье мы читаем: „Призыв, оклик, зов, команда пусть будут рифмами национал-социалистического поэта. Это не поддается эстетической оценке“. Это является великолепным дополнением к характеристике национал-социалистического искусства и так называемой борьбы национал-социалистов с национальной халтурой.



Несогласованность во взглядах немецких фашистов хорошо известна. Расхождения имеются и в вопросах художественной политики. Правда, роспуск и ликвидация всех инакомыслящих партий доставили национал-социалистической партии, как исполнители приказаний финансового капитала, монопольное положение не только в общей, но и в художественной политике. Однако старые разногласия, отражающие противоречивость интересов различных групп и группировок немецкой буржуазии, сохранились. Если в политических вопросах это проявляется во фракционной борьбе, то в вопросах художественной политики — в открытых столкновениях, принимающих все более и более резкие формы. Для группы, организованной в „Союз борьбы за немецкую культуру“, руководимой Альфредом Розенбергом и покровительствуемой Герингом и монополистическим капиталом, нет предела снижения национал-социалистического искусства. Группа же Геббельса (оперирующая в области искусства все более и более радикальными мелкобуржуазными фразами) требует создания соответственного художественного „образца“ и находит его в раннем экспрессионизме бывшего Дрезденского объединения „Die Brücke“. Объединение это было основано еще в 1904 г. и насчитывало в своих рядах всех видных северогерманских экспрессионистов (Нольде, Шмид-Ротлюф, Кирхнер, Гекель, Пехштейн и Отто Мюллер). „Иррациональность“ формы является для Геббельса решающим признаком чистоты расы в искусстве, и картины Нольде или Барлаха, против которых выступают, как против проявления большевизма в культуре, Розенберг и его подручные, кажутся Геббельсу глубочайшим выражением подлинно немецкого духа.

Очень интересно, что обе художественно-политические фракции национал-социалистической партии („Союз борьбы за немецкую культуру“, руководитель которого — Альфред Розенберг — является одновременно главным редактором „Фелькишер Беобахтер“, и группа не менее влиятельного министра пропаганды Геббельса) упрекают друг друга в „художественном большевизме“.

Геббельса называют „большевиком в искусстве“, потому что он, покровительствуя искусству Нольде и Барлаха, якобы поддерживает гибельные элементы старого либерализма. Розенберг же, крайний реакционер и враг Советского Союза, именуется „большевиком“, так как „большевистским“ является его принцип „сочетать искусство с халтурой“, и он думает не о том, чтобы „облагораживающе действовать на национальный характер,

---

<sup>1</sup> Рихард Эрнгер. „Балдур фон-Ширах как немецкий поэт“.

а чтобы служить коллективу". Розенберг — доверенное лицо финансового капитала и „Генерального совета немецкого хозяйства“ — служитель коллектива! Поистине шутка мировой истории. Что же должно обозначать его служение коллективу? На это отвечает близко стоящий к „немецкому фронту“ журнал „Искусство нации“.

„Если в Германии 20 000 художников (заметьте, руководимого Розенбергом „Союза борьбы за немецкую культуру“ — Д.), требующих для работы холста, вызываются на служение искусству, то это неминуемо обращается против качества... В искусстве, если только оно не хочет само погубить себя, может господствовать лишь аристократический принцип“.

Основание „Государственной камеры по делам культуры“ под руководством Геббельса (организация которой несомненно направлена против „Союза борьбы за немецкую культуру“) за последние месяцы обострило противоречия между Геббельсом и Розенбергом. На одном заседании этой камеры Геббельс выступил с утверждением, что камера создана с единственной целью „прекратить существующие в культурной жизни Германии организационные безобразия, ибо последние приносят громадный вред всем творящим в области культуры“.

На другом заседании перед работниками кино Геббельс, как всегда крайне демагогически, заявил, что „уста оратора и уши слушателя предъявляют сейчас высокие требования“, что развитие искусства требует „художественной политики с широким размахом“. Розенберг усмотрел в этом политическую слабость, потому что „обусловленное сознанием силы великодушные иногда становится слабостью и подбадривает противника к перенесению своей разрушительной работы в область культуры“. Розенберг упрекал Геббельса в том, что он представляет собою разрушительный элемент культурного большевизма в национал-социалистической партии. Тем не менее Геббельсу удалось через свое доверенное лицо — экспрессионистского художника Вейдемана, назначенного руководителем культурно-просветительного управления национал-социалистического союза „Сила — через радость“<sup>1</sup>, проникнуть в так называемый „Германский рабочий фронт“.



*Эмиль Нольде. Вечерняя трапеза. Подобные экспрессионистические произведения критикуются группой Розенберга как проявление художественного большевизма и пропагандируются группой Геббельса.*  
*Emil Nolde. La cène.*

<sup>1</sup> Организация, родственная „Доро lavoro“ у итальянских фашистов.

Розенберг воспринял это как удар против руководимого им „Союза борьбы“ и парировал этот удар тем, что добился назначения себя руководителем нового ведомства по „мировоззренческому наблюдению“ за всеми национал-социалистическими культурными организациями. Таким образом Геббельс „мировоззренчески“ находится сейчас под попечительством Розенберга.

Вполне понятно, что эта борьба художественно-политических (и не только художественно-политических) воззрений в лагере немецкого фашизма ни в коей мере не ограничилась сказанным и считать ее законченной нельзя. В среде гитлеровской клики, как диктатуры наиболее реакционных элементов финансового капитала, Розенберг — как в области политики вообще, так и художественной политики в частности — открыто и непосредственно выражает наиболее реакционные взгляды „Генерального хозяйственного совета“, взгляды объединенных в этой организации крупных промышленников, аграриев и банковских властителей<sup>1</sup>. Геббельс же, как поверенный того же „Генерального хозяйственного совета“, должен скрывать те же реакционные воззрения под покровом эстетического радикализма и при помощи радикальной эстетики „предотвратить“ неизбежно приближающуюся в Германии пролетарскую революцию.

Однако этот эстетический радикализм — орудие обоюдоострое. Социальная действительность со своими экономическими и историческими предпосылками развития не может быть уничтожена даже и при помощи радикальной эстетики. Обусловленная развитием продуктивных сил реальность грядущей советской Германии действует активнее, чем громкая и цветистая историческая фраза. Это не должно бы быть неизвестным господам из „Генерального совета“. Тем гротескней борьба между реакционным существом и радикальной видимостью национал-фашизма, борьба, воплощенная в противоречащих друг другу художественно-политических установках Розенберга и Геббельса.

В последнее время (в связи с уничтожением социальной демагогии стараниями Круппа, Тиссена и Гитлера) в „третьей империи“ все яснее и яснее обнаруживается тенденция к искоренению художественно-политического радикализма. „Генеральный хозяйственный совет“ — вследствие все более возрастающих трудностей — опасается того, что пропаганда „художественного большевизма“ сможет сбиться на непосредственную большевистскую пропаганду. Страх перед „второй революцией“ отражается и в художественной политике национал-социалистов. Художественно-политическая мощь Геббельса значительно ослабела в результате событий последних месяцев. Угрожающий пример Рема заставляет Геббельса — этого маленького человечка — мало-помалу „снижать“ радикализм своих эстетических суждений. Геббельсовская „Государственная культурная палата“ распущена. Его поверенный Вейдеман не стоит больше во главе культурно просветительного отдела объединения „Сила — через радость“. Альфред Розенберг является сейчас (как об этом неоднократно объявляется в последнее время в национал-социалистических газетах) доверенным лицом „вождя“ в области культуры.

По его инициативе „Союз борьбы за немецкую культуру“ и объединение „Немецкая сцена“ слиты в „Национал-социалистическое культурное объединение“ и включены в организацию „Сила — через радость“.

Характерно, что экспрессионистический художник, приспешник Геббельса Вейдеман поместил в „Фелькишер Беобахтер“ следующие (несомненно продиктованные Розенбергом) критические замечания о своем творчестве: Вейдеман и Шрейбер несомненно одарены как колористы, но лирическое содержание их мистически-темных настроений распадается в эскизной неопреде-

<sup>1</sup> См. брошюру Вильгельма Пика, „Мы боремся за советскую Германию“.

ленности более чем несносной формы“<sup>1</sup>. Мы наблюдаем таким образом все более обнаруживающееся „освобождение“ реакционного существа национал-социалистской художественной политики от следов всякой радикальной внешней видимости.

• • •

С особой силой обнаружались художественно-политические противоречия между Розенбергом и Геббельсом при определении государственной премии Прусской академии художеств. Ее в этом году получил принадлежащий к школе „новой вещиности“ художник Ганс Лист. Несмотря на свою полнейшую посредственность, он особенно усердно рекламируется Розенбергом, как „светило“ нынешнего немецкого искусства.

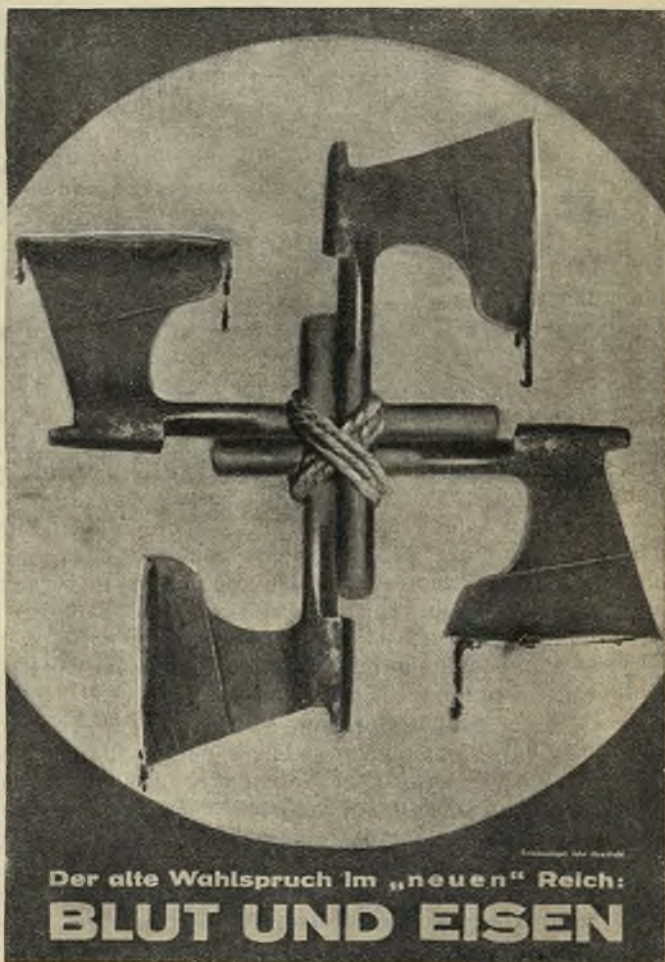
Об этом любимчике Розенберга художественный обозреватель геббельсовского органа „Ангрифф“ писал следующее:

„По непонятным причинам большую государственную премию получил художник Ганс Лист, пытающийся изобразить в своих картинах драму Христа

и первую человеческую пару. Мы видим здесь человека, который подходит к вещам с обезоруживающей расторопностью. Что в произведениях позднего средневековья полно напряжения и страстности, застыло здесь в стереотипных позах, в академических драпировках. Серовато-желтый, мертвенно-красный асфальтовый колорит оттеняет безжизненность изображаемого. Бескровна и почти гротескна в своей полнейшей бесхарактерности первая человеческая пара. И в этом искусстве должен отображаться национальный дух!“

Геббельсовскому критику ответил на это розенберговский подручный в „Фелькишер Беобахтер“.

„Совершенно невыносимо положение, когда под национал-социалистическим флагом проводится разлагаю-



<sup>1</sup> Роберт Шульц. „Художественный атаквизм“, 11/vii 1934 г.

Джон Хартфильд. Свастика, как она есть. Фотомонтаж.  
John Heartfield. Le svastika tel qu'il est. Photomontage.

щая безответственная критика. Это нечто совершенно неслыханное! Появляется молодой художник и дает картины, исполненные такой формальной и тематической ясности, что их без всякого труда может понять всякий непосвященный. А ворчащий критик спрашивает: „и это должно считаться искусством?“ Искусство, которое понятно всякому, ясное, духовно и душевно чистое искусство, не признается искусством“.

По поручению человека, являющегося „мировоззренческим“ контролером гитлеровского искусства, объявляется „ясным, духовно здоровым и душевно чистым“ искусство, которое, по мнению геббельсовского критика, представляет проявление „обезоруживающей расторопности, бесхарактерности“ и т. п.

Таким образом, с одной стороны (Розенберг), художественная политика национал-социалистов требует „новой вещности“, неоклассицизма, а с другой стороны (Геббельс, Вейдеман), — экспрессионизма.

В довоенное время — в борьбе между сделавшимся уже совсем плоским натурализмом и импрессионизмом — экспрессионистическая живопись имела некую положительную черту: утверждение субъективных, чувственных элементов в искусстве. В глазах же национал-социалистической оппозиции экспрессионизм (давно похороненный своими бывшими защитниками — Ворингером, Гаузенштейном и др.) оправдывается лишь исключительно наличием в нем реакционных моментов, как „глубинное искусство немецкой души“. Эта „глубина“ усматривается в его иррационализме, в устремлении к мистическому, в борьбе с мышлением, борьбе за таинственную интуицию... Субъективный идеализм экспрессионизма, который отрицает реальность внешнего мира и признает лишь существование внутреннего мира художника, эта реакционная черта экспрессионизма, близкая идеологии национал-социализма, делает его приемлемым для части национал-социалистов.

Призыв раннего экспрессионизма к „парению в заоблачных высях“ и внешняя эстетическая революционная настроенность, не приведшая ни к каким революционным выводам, делают его пригодным для национал-социалистической оппозиции в ее выступлениях против художественной политики „Союза борьбы за германскую культуру“, пригодным для того, чтобы отвлечь пролетаризирующуюся мелкую буржуазию и близких к ней рабочих от безысходности экономического положения и заставить их служить целям фашизма.

Экспрессионизм, подобно национал-социализму, глубоко скрывает реакционную сущность за революционными фразами.

Однако для официальной художественной политики национал-социализма, находящейся под „мировоззренческим“ контролем Альфреда Розенберга, экспрессионистские художники все еще недостаточно реакционны. Их все еще рассматривают как художников либерального распада, а их искусство — как „подражание искусству сумасшедших и примитивному искусству негров“. В вину экспрессионистам ставится и отсутствие в их вещах элементов воздействия на широкие массы.

Как мы раньше видели, Розенберг ратует в теории за „героизм“ как основу искусства северогерманской расы. Однако на практике он избрал для противопоставления экспрессионизму самое не героическое искусство, какое только можно себе представить, — филистерское искусство „новой вещности“ как искусство „духовно здоровое“ и „душевно чистое“. Вот стало быть какова практика „народного реализма“: „новая вещность“, именуемая „либеральными“ теоретиками искусства „магическим реализмом“. Это, таким образом, магический, мистический и мифический „реализм“, т. е. реализм, не имеющий никакого отношения к подлинной действительности, к правде. В нем все полно уюта и стародедовского покоя! В нем частью обозначается целое, кончиком носа и родимым пятнышком — живой человек. Зритель, стоящий перед картинами „новой вещности“, деталью отвлекается от всякой социальной перс-

пективы. Розенберг знает, почему это искусство периода относительной стабилизации он хочет перенести в фашистскую Германию, переживающую острейший кризис. Розенберг, в высшей степени классово сознательный представитель монополистического капитала, знает, чего он хочет.

• • •

Свой лозунг „Искусство — народу“ национал-социалисты заимствовали от социал-фашистов. Еще немецкая социал-демократическая партия пропагандировала его как „Чистое искусство — народу во имя народного блага“. А „народное благо“ обозначало классовое примирение пролетариата и буржуазии. То, что у социал-фашистов было классовой изменой, то у национал-социалистов представляет результат последовательной буржуазной классовой политики.

Представление, что немецкий фашизм в проводимой им художественной политике сразу открыто обнажал существо диктатуры финансового капитала, ложно: здесь он точно так же пользовался маскировкой, как и в диктатуре финансового капитала, расцвеченной в платья „демократического“ либерализма.

Художественная политика либерализма и социал-фашизма ставила себе целью скрыть классовые основы буржуазного искусства путем пропаганды „чистого“ надклассового искусства. В противоположность этому национал-социалисты в первые месяцы своего господства делали центром своей художественной политики пропаганду тенденциозного искусства. Однако тенденция искусства, которую они выдвигали, ни в какой мере не соответствовала действительным классовым устремлениям пропагандировавшегося ими искусства. Говорилось о „героической“, „народной“ и даже „социалистической“ тенденциях, в то время как в действительности дело шло о финансово-капиталистической тенденции.

В настоящее время национал-социализм, в результате тонкого маневрирования, сошел с позиций тенденциозного искусства даже и в терминологии и пропагандирует явно „чистое“ искусство. „Мерилом национал-социалисти-



Джон Хартфильд. Фотомонтаж.

John Heartfield. Dr. Schacht et le mark allemand. Photomontage.

ческого искусства является не степень напора, с которым завоевывается для искусства материал, взятый из событий последних дней, а тот дух, которым дышит произведение, независимо от выбранного материала. И это не имеет ничего общего с политической тенденцией в старом смысле — читаем мы в газете „Германского рабочего фронта“, „Дер Дойтче“.

Характерным примером национал-социалистической демагогии является художественный конкурс, проводимый „Германским рабочим фронтом“ в объединении „Сила — через радость“ под девизом: „Искусство и народ составляют одно целое“. На конкурс предлагается представить: „1. Проект Дома труда. 2. Проект фрески или мозаики. 3. Проект массового зрелища. 4. Хорошее произведение для исполнения его массовым хором“. В основе проектов должна лежать мысль: „почет труду“. Естественно, этот широко задуманный обман ставит себе целью противодействие революционизированию широких масс трудящихся, что конечно не удастся. Пределом национал-социалистической демагогии можно считать следующие условия конкурса: „премированные литературные и музыкальные произведения должны помочь праздничному оформлению фашистского 1 мая“. Добавим еще к этому, что премиальный фонд конкурса составляет из сумм, удерживаемых из заработка рабочих. Об этом сообщается в ширококвещательном объявлении: „Каждый предлагаемый в нашем конкурсе пфенниг является деньгами рабочего народа“.

„Большинство немецких художников голодают“ — признается „Дер Дойтче“ (5 января 1934 г.). И вот, в качестве подаяния им предлагаются премии по конкурсу „Германского рабочего фронта“.

• • •

Известный либеральный живописец Гинденбурга Макс Либерман, уходя из Прусской академии художеств, президентом которой он состоял 12 лет, заявил:

„На протяжении моей долгой жизни я всеми силами старался служить немецкому искусству. По моему убеждению, у искусства нет ничего общего ни с политикой, ни с происхождением. Я не могу поэтому больше входить в состав Прусской академии художеств, ординарным членом которой я был 30 лет, а президентом 12 лет, с того момента, как моя точка зрения не имеет больше значения“.

„У искусства нет ничего общего с политикой“ — яснее не могла бы быть раскрыта художественно-политическая установка либерализма как на нынешней, так и на прежней стадии его развития. Это утверждение либерализма как исторически завершенного мировоззрения во всей полноте раскрывается в статье Эргарда Эрнста „Будущее либерализма“. Здесь мы читаем:

„Положение, что мир есть мое представление и действителен лишь в той мере, в какой действительно индивидуальное я, это основное положение философского идеализма составляет вместе с тем существо всякого художественного исповедывания веры. Считать себя центром мира — минимум самосознания художника. Художественное произведение есть то, что оно есть. Вовсе не необходимо, чтобы его читали, не необходимо также, чтобы оно было написано. Оно должно быть лишь продумано, — и этого совершенно достаточно. Пишут для себя и думают для себя. Мир есть лишь мое представление“. А вот и завершение: „Художник так же интернационален, как например крупный мошенник или знаменитая кокотка, в обществе которых, кстати, он совсем не почувствовал бы себя неприятно“.

Художник — солдат империализма в представлении фашистского идеолога финансового капитала. Художник — кокотка или крупный мошенник в представлении либерального идеолога того же финансового капитала. Но эти оба положения, взаимно дополняющие друг друга, характеризуют идеал национал-социалистического художника и его искусства.

# ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ ФАШИСТСКОЙ ИТАЛИИ

Ю. Колпинский

**В** СЕОБЩИЙ кризис капитализма, обостривший процесс загнивания буржуазной культуры, привел к тому, что выросший в Италии в условиях временной стабилизации капитализма и частичного укрепления фашистской диктатуры неоклассицизм в живописи и эклектический рационализм в архитектуре, начиная с 1930—1931 гг., подверглись резкой критике. Сейчас их можно считать уже пройденным этапом в развитии (вернее, в разложении) итальянского искусства.

Эта смена художественной ориентации руководящих фашистских кругов и их идеологов связана с весьма симптоматическими сдвигами в сфере как художественной критики и эстетики, так и философии. Эта смена также резко повышает значение и удельный вес религии и религиозного искусства. Буржуазия, когда-то в дни своей социальной молодости угрожавшая „раздавить гадину“, вступает в эпоху империализма в открытый союз с церковью, используя ее как великолепно организованную, идеологическую силу, направленную на одурманивание масс.

Фашизм, в частности итальянский фашизм, особенно широко использует эту силу. Муссолини, ликвидировав когда-то традиционное для итальянской буржуазии будирование против католической церкви, заключил в 1929 г. конкордат с папой. Фашизм, стремясь всячески обманывать и одурманить все более и более угнетаемые неприкрытой фашистской диктатурой массы, несущие на своих плечах всю тяжесть мирового кризиса, все более опирается на церковь, вводя, в частности, преподавание религии в школах, сбрасывая одновременно рационалистическую маску с иррационального по своему содержанию волюнтаризма и активизма, переходя к открытому фидеизму. Фашистский орган „Фашистский строй“ в № 8—9 за 1933 г. пишет на своих страницах: „Три пути протягиваются в бесконечность, выходя из Италии, идут по всей земле: искусство, наука, философия. Над далеким пределом их пути блистает яркий луч любви и совершенства — бог“.

Фашизм боится разума, фашизм в своих писаниях провозглашает интуицию, сверхреальное познание, высшей формой жизнепостижения. Фашистские руководящие органы печатают статьи против антифашистской научности, против рационализма.

Так как, по учению фашистских эстетиков, искусство по своей природе интуитивно, то искусство, именно в силу этого факта, объявляется более высокой формой деятельности, нежели наука. Из искусства, несмотря на широкое распространение лозунгов, призывающих перейти „от формальной абстракции неоклассики к новому реализму“, пытаются вылущить всякое



*Адольфо Вильдт. Папа Пий XI. Мрамор.  
Adolfo Wildt. Pape Pie XI. Marbre.*

в период Советско-польской войны). Ряд художников новочентистов также дает в период 1924—1930 гг. картины на религиозные сюжеты. Однако в этот период религиозная тематика для большинства художников имела второстепенное значение, часто служа как бы сюжетной мотивировкой для произведений, не предназначенных, да и мало пригодных для массовой религиозной агитации и не рассчитанных на пребывание в церквях (исключения, разумеется, были).

Однако вскоре после того, как был заключен конкордат с Ватиканом, а кризис захватил и Италию, удельный вес и значение религиозного искусства резко повысились; этому способствовал уже указанный выше переход фашистских идеологов к открытой мистике и иррационализму, а также и тот факт, что фашистское государство, вводя религиозные элементы во все сферы гражданской жизни, начинает чрезвычайно интересоваться как религиозным искусством, так и религиозностью искусства. Фашистское правительство организует в 1932 г. первую выставку религиозного искусства. На этой первой выставке были представлены все крупные художественные школы Италии от реалистов салонного толка до футуристов. „Положительное“ значение этой выставки для фашизма состояло в том, что она усиливала интерес к религиозной тематике в итальянском искусстве, акцентировала внимание критики и широкой публики на проблемах религиозного искусства и указывала на большое значение, которое придавало этому вопросу итальянское правительство.

Однако с точки зрения церковной выставка эта не могла считаться вполне удачной, ибо Ватикан предъявляет и всегда предъявлял вполне четкие и конкретные требования к искусству, обслуживающему культ. В первую очередь требовалась большая „доходчивость“ искусства и возможно большая

объективное содержание. Искусство должно стать опиумом для народа — так решают руководители фашистской художественной политики.

Но расцвет интуитивизма в философии тесно связан и является основой для нового расцвета религии. Восторжествовавшее, благодаря своей интуитивной природе над разумом, искусство неизбежно склоняется перед религией. Искусство становится служанкой теологии.

Почти на всем протяжении господства фашизма художники близких к фашизму творческих группировок уделяли внимание религиозной тематике. Так, один из самых видных и популярных в период расцвета неоклассицизма скульпторов (в общем сохранивший свое влияние и после смерти) Вильдт неоднократно делал работы на непосредственно религиозные или проникнутые мистикой темы.

Вильдт лепит бюст папы Пия XI, пытается героизировать и драматизировать этого в натуре толстого и мало репрезентативного старика (бывшего, кстати сказать, папским нунцием в Варшаве в период Советско-польской войны).

его мистико-эмоциональная выразительность. С этой точки зрения слишком абстрактный и холодный неоклассицизм, а тем более футуризм представлялись малоценными. Если искусство хотело быть полезным делу веры, оно должно было подчинить свои художественно-формальные задачи задачам церковной пропаганды. В этом не было принципиально ничего нового для искусства, ибо фашистская диктатура всегда стремилась под флагом критики искусства для искусства и подчинения его интересам государства и политической жизни к превращению его в орудие активной фашистской пропаганды и к оправданию им империалистической диктатуры. Нажим на искусство в этом направлении особенно усилился в последние годы, так что никто не удивился, когда папа, выступив с резкой критикой современного искусства, поставил перед ним ряд конкретных требований. То, что неоднократно проделывали вожди „черных рубах“, мог вполне позволить себе и духовный отец черных сутан всего мира.

Рассмотрим вкратце, к чему сводятся высказанные им мысли. Речь была произнесена в конце 1932 г. при открытии новой ватиканской картинной галереи. В этой речи, приведенной крупным итальянским ежемесячником „Rassegna Italiana“ под характерным заголовком „Серьезные предостережения современному искусству“, папа заявил, что столь прекрасные и проникнутые верой произведения,

выставленные в галлерее, „заставляют нас думать о некоторых других, так называемых произведениях священного искусства, которые к святому имеют лишь то отношение, что искажают его до окариатуривания и часто до настоящей профанации“ . . . Пусть „непытаются их защитить во имя поисков нового, во имя поисков ра-



*Фуни. Деталь фрески в церкви св. Георгия в Милане.*

*Funi. Détail d'une fresque à l'église St. Georges à Milan.*



*Адоल्фо Вильдт. Рождество. Рисунок углем.*

*Adolfo Wildt. Nativité. Dessin au fusain.*

дионального в произведениях искусства...“ Как мы видим, папа критикует современное искусство с тех же позиций, что и ряд современных фашистских критиков. Излишний рационализм — вот недостаток фашистского искусства предшествующего этапа, его сочетание с формализмом и абстрактностью — основной порок неоклассицизма и оправдывающей его эстетики и философии современного итальянского философа фашиста Джентиле. Черносутанная реакция критикует искусство, в особенности с точки зрения отсутствия в нем веры и мистичности. Папа утверждает, что такое искусство — „не человеческое и не моральное искусство, поскольку оно отрицает и не уважает своей высшей причины, оправдывающей его бытие“. Во имя этой высшей причины, т. е. бога, и должно существовать искусство. „Ничто не должно во имя искусства оскорблять святость наших алтарей, смущать благочестие наших верующих“.

Каково же то искусство, которое должно заменить скомпрометировавшие себя неоклассические и рационалистические течения? Речь „святейшего отца“ содержит ответ и на этот вопрос, а именно в том месте его выступления, где говорится о том, какие вещи будут отныне допускаться в церкви. Папа говорит: „Будут даны широкие возможности для хорошего и прогрессивного развития добрых и почитавшихся на протяжении стольких веков жизни христианства традиций, которые дали доказательство неиссякаемой способности вдохновения к новым формам красоты... культивируемым под двойными лучами веры и гения“. Как мы узнаем ниже, эти традиции — традиции натуралистического правдоподобия и слащавой сентиментальности, восходящие еще к иезуитскому барокко. Прежде чем расшифровать последнее место в речи папы, следует остановиться на одном примере, указывающем на



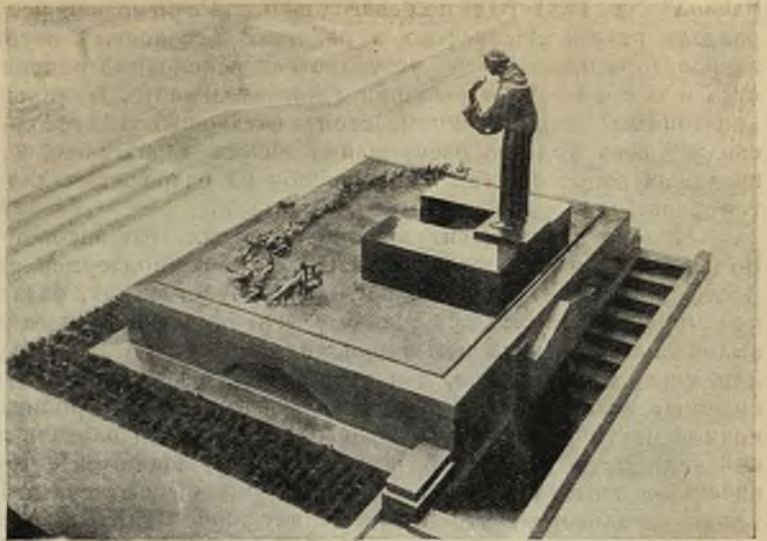
*Аффио Минерти. Деталь статуи св. Франциска.*

*Affigo Minerti. Détail de la statue de St. François.*

близкое совпадение требований, предъявляемых современному искусству папой, с аналогичными оценками фашистской светской эстетики. Как мы знаем, эстетика чернорубашечной реакции критикует предшествующий этап своего развития с точки зрения иррационализма и интуитивизма, которые составляют по их мнению основу искусства, с точки зрения освобождения от рационального, от „плоско-эмпиричного“. Так, крупный фашистский журналист и политический деятель, редактор журнала „Государство“ Костаманья, подвергнув резкой критике некоторые течения „неискреннего новочентизма“ с его „критериями рациональности и экономичности искусства“, пишет в статье „Искусство и наука фашизма“ (март 1933 г.) следующее: „В особенности необходимо освободить искусство от преклонения перед техникой и наукой, преклонения, навязанного ему так называемым современным мышлением... Освободить... для того, чтобы через решительное поднятие науки до уровня искусства, до уровня истинных элементов интуиции, чувства и страсти, свойственных искусству, приблизить науку к жизни“. Суть выска-

званий в обоих случаях одна и та же — презрение к науке, к рациональному, подчинение иррациональному и чувству в одном случае и подчинение вере (достоверность которой лежит не в рациональном, а в откровении, т. е. в той же интуиции) — в другом.

Это совпадение эстетических интересов католической церкви и фашизма, намечающееся в последние годы, более непо-



*Аффио Минерти. Св. Франциск молится среди птиц.*

*Affigo Minerti. St. François et les oiseaux.*

средственно можно проверить по откликам фашистских критиков на речь папы. Ограничимся редакционными комментариями к этой речи журнала „Rassegna Italiana“, комментариями достаточно типичными и выразительными. Редакция, целиком солидаризуясь с той оценкой религиозного искусства современных художников, которую дает ему папа, призывает художников „учесть предупреждение святого отца“ и в других жанрах. Ибо, как оказывается, „слова пастыря приложимы и к другим сферам деятельности искусства, к тем сферам, где глубина чувства и его искренность не менее необходимы, чем в области священного искусства... — мы говорим о гражданской жизни родины“. Что значит это отождествление духа гражданского общественного искусства с духом религиозного искусства? Это значит, что мифологизировать фашистскую реальность, обожествить звериное лицо кровавой фашистской диктатуры, „утешить“ массы не практически, а мистически, и есть задача искусства при фашизме. „Фашизм религиозен“, — сказал Муссолини, а видный фашистский критик Роберто Папини, подводя итог, пишет, что искусство исполняет свою социальную функцию в качестве выражения и утешения жизни („Эмпориум“, декабрь 1933 г.). Эта задача требует для своего осуществления еще большего погрязания всего искусства, всей эстетики, как и всей идеологии, в тине иррационализма и интуитивизма, требует отказа от рационалистической маски, которая надевалась раньше на иррационально-мистические теории фашизма, требует последовательного перехода к открытому и бесстыдному поповству. Римско-католическая церковь снова, как в средние века, отбрасывает свою мрачную тень на Европу, — действительно наступают сумерки буржуазной культуры.

Прямое сращение фашистской идеологии с воинствующей поповщиной в вопросах эстетики и художественной критики может быть показано на ряде статей и трудов. Не касаясь таких „фундаментальных“ работ, как, скажем, книга Миньози „Искусство и откровение“, остановимся на ярком и выразительном примере этого сращения в статье генерального магистра доминиканского ордена Мартина Жиллет в июньском номере „Rassegna

Italiana“ за 1933 год под заголовком „Религиозное искусство“. В первом разделе статьи „Искусство и религия“ рясоносный эстет с важным видом заправского профессора „углубляется“ в основные вопросы о природе искусства и о его месте в познании действительности. Над выводами, делаемыми „почтенным“ доминиканцем, стоит остановиться несколько подробнее, поскольку весь ход его рассуждений весьма характерен, как по кругу затрагиваемых вопросов, так и по способу их разрешения для современных эстетов фашизма.

Что же преподносит в своих писаниях этот идеолог дубинки и креста? Во-первых, Жиллет открывает, что человек подвержен печальной необходимости познавать свои мысли и идеи в чувственных, базирующихся на внешнем мире представлениях, потому что „мы не чистые духи, но существа, вылепленные из духа и материи, в которых материя служит инструментом для духа“. К сожалению, для презирающего грешную плоть—материю—доминиканца, вследствие этого „вместо того, чтобы проникать в сердце вещей прямой интуицией, мы вынуждены мучительно извлекать их суть из чувственной видимости, в которой нам они (вещи) являются“. Как же максимально избежать этого засорения нашей интуиции чувственными образами эмпирической реальности; что представляет собой эта самая сущность вещей, затемняемая их же чувственной оболочкой? Жиллет сообщает нам, что для постижения этой реальности в наиболее чистом, хотя, увы, все же чувственно-образном виде, наряду с религией (постигающей эту реальность непосредственно) существует и искусство, а сама эта реальность „есть не что иное, как бог“. Далее мы узнаем, что „искусство есть форма откровения реальности“ и что, как указал еще с



Сантатата. Церковная служба в лагере.  
Santagata. Service religieux dans un camp.

исключительной силой Бергсон, „искусство не имеет иной цели, кроме как устранить символы практически полезные, обобщения, условно или социально принятые и, наконец, все то, что маскирует реальность для того, чтобы поставить нас пред лицом самой реальности“. Используя для подкрепления своих высказываний авторитет Бергсона, монах не плохо разоблачает поповствующую суть учения Бергсона, используемого, как мы видим, не только светской, но и церковной реакцией. Далее доминиканец выясняет, опираясь на приведенную цитату Бергсона, что именно мешает человеку „осуществлять непосредственное постижение реальности“. Оказывается, что в первую очередь мешают „нужды и заботы повседневной жизни, плен обиходных вещей, власть быта“ и т. п. Благодаря этой власти быта и, как выразился Муссолини, „плоского практицизма“, и порождаются те „неправильные воззрения на мир“, которые в сфере

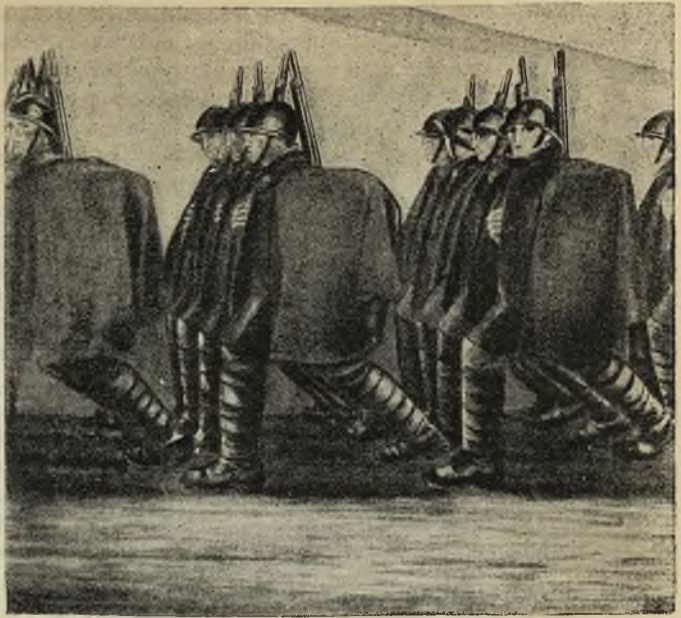
столь презираемой христолюбивым попом практики могут привести к роковым для него и его хозяев неприятностям.

„Кто возьмет на себя задачу просветления людей? Без сомнения, философы, но их поймут лишь элиты, лишь посвященные... Но как же быть с множеством тех, кто не имеет возможности и времени абстрагировать, для которых поэтому необходимо, чтобы реальность раскрывалась более прямыми путями, чем в науке, — кто им даст этот интимный контакт с нею?“ Это, по мнению Жиллета, должен сделать артист, „полу-

чивший от неба славную привилегию видеть реальность во всей ее прозрачности“. Вопрос ясен: искусство должно мобилизовать всю силу своего образного воздействия, всю свою широкую доступность массам для пропаганды мистики, для одурманивания масс. Политическая агитация хороша, но сама по себе она недостаточна. Науку, даже фашистскую науку, правящие классы продвигают в массы с опаской.

Религия господствует и искусство должно подчиниться ей. Фашизм надеется использовать колоссальную силу образной формы познания действительности, исказив ее, чтобы замаскировать внешне правдоподобными и чувственно наглядными образами свою ложь и таким образом ввести в сознание масс яд мистики. Доминиканец задумал не плохо, но расчет „пса господнего“<sup>1</sup>, так хорошо служащего вместе с наместником господа правящим господам, расчет, основанный на презрении к массе, к народу, грубо ошибочен. Сознание трудящихся, сознание могильщика буржуазии—пролетариата — вовсе не детски примитивно, и не замаскировать фашистам священными картинками подлинного положения вещей в Италии. Практика, „презренная практика“ (от правильного понимания которой свора фашиствующих попов и поповствующих фашистских идеологов пытается отвлечь трудящихся) — сами дела фашизма разоблачают лживость их обмана.

Пока же магистр доминиканцев, исходя из того положения, что искусство изображает в своих чувственных образах не эмпирическую реальность, а божественную сверхреальность, приходит к выводу, что „художник, идущий до конца в своем благородном усилии, не полагающий границ своему божественному вдохновению в символическом выражении интулируемой реальности, подымается до бога, ибо он познает, что все реальности, которые он пытается раскрыть, есть не что иное, как символы высшей реальности, созданной бо-



Сант'агата. Деталь фрески „Поход“.

Santagata. Détail de la fresque „La marche“.

<sup>1</sup> Dominicanos означает: „господов пес“.

жественным артистом в нежном желании открыться нам<sup>4</sup>. Делая последовательный вывод из общепризнанного сейчас положения фашистской эстетики, что искусство имеет конечной целью раскрытие перед людьми сверхреальности — бога, Жиллет утверждает в качестве высшей формы искусства именно религиозное искусство, ибо „искусство зовет религию и религия зовет искусство“. Иррационализм и мистицизм идейных установок фашистских художников приводит их к религии, религия же приходит к этому искусству и использует его для целей широкой религиозной пропаганды. Самое любопытное, что это все происходит под флагом провозглашения „нового реализма“, под флагом поворота искусства лицом к жизни, к жизненной правде! Так перед нами раскрывается подлинная природа фашистского реализма, фашистской „всемирности искусства“. Простоты и наглядности требуют не только попы, но и руководители фашистской художественной политики. Генеральный инспектор изящных искусств Порлибени еще в октябре 1931 г. в речи, посвященной, кстати сказать, 500-летию юбилею Беато Анжелико, известного своими религиозными произведениями, потребовал от художников правдивости и реальности изображений. Благодаря своей наивности подлинный смысл этой усердной (проводящейся не в одной лишь Италии, а и в других буржуазных странах) пропаганды „неореалистичности“ очень ясно проглядывает в статье небезызвестного Де-ля-Сизерана. В 1933 г. он, критикуя в „Revue de deux mondes“ неопрimitивистов, написал следующие замечательные строки: „Наши фальшивые примитивисты забывают, что трех- и кватрочентисты старались максимально приблизиться к фактической иллюзии... Искомое артистами треченто было тем, что всегда требовала толпа во все времена... Но зачем говорить, что у народа плохой вкус, ибо, какой бы вкус у него ни был, необходимо работать на него, а не на себя“. Исходя из этого положения, Сизеран полностью оправдывает провинциальных попики, заменяющих в своих церквях старых примитивистов „понятными“ массам „реалистическими“ вещами.

Империалистическая буржуазия стремится, вводя в свое искусство элементы внешней реалистичности и правдоподобности, придать видимость правды ложному, реакционному по своему содержанию искусству. Таким образом ставка как светского, так и церковного искусства фашистской и фашизирующейся буржуазии на реалистичность есть неотделимая часть мистической, реакционной природы фашистского искусства. В этом искусстве не больше подлинного реализма, чем в национал-социализме социализма.

Если во втором, по выражению т. Сталина, нет ни атома социализма, то в первом нет ни атома реализма. Фашистская эстетика и искусство на сегодняшний день показывают нам, что в демагогических целях искусство империалистической буржуазии, которое искажает реальность, мистицизирует ее и переходит к открытой религиозности, может пытаться в целях маскировки массовости воздействия использовать внешне реалистические приемы, может пытаться придать себе реалистическую видимость. Но так как „святое“ всегда, по мнению фашистов, должно доминировать над реальным, так как идеологическая ложь не может уживаться даже с внешне реалистическим изображением, то естественно, что фашистское искусство Италии в этих своих попытках терпит неудачу за неудачей.

Что характерно для всего искусства, характерно и для религиозного искусства. Отходящий от неоклассицизма Фуни в своих фресках в церкви святого Георгия, или в своей последней церковной фреске, изображающей Христа, дает академически холодные ложно-монументальные и абстрактно обобщенные образы. Другие художники или создают насыщенные экспрессионистическими и ложно-романтическими элементами произведения (Вильдт, Сантагата), или производят низкопробную помесь иезуитского натурализма

со слащавой модернистской стилизацией. На всех вещах лежит неизгладимый след порочности мистически-рационального творческого метода.

Трудно ожидать в дальнейшем каких-нибудь успехов на этом пути: духовная реакция с каждым годом усиливается и рост удельного веса религиозного искусства не сулит ничего хорошего итальянской художественной практике. Религиозное искусство исчерпывается не только сюжетным своеобразием, но „религиозное искусство подчинено особым условиям“. Условия эти, по отношению к художнику и его творчеству, выражаются в следующей форме: „При одинаковом таланте двух художников, из которых один, не будучи святым, все же верит в религиозную реальность и ею живет, тогда как второй не верит в нее, первый имеет больше данных для создания прекрасных произведений на религиозные темы. При неравном таланте более талантливый и нерелигиозный художник может создать лучшие в артистическом отношении вещи, но все же менее религиозные, чем созданные менее талантливым, но более религиозным художником“. Таланту отводится лишь второе место, первое при оценке религиозного художественного произведения принадлежит вере. Вместе с тем „свободе“ художника в выборе и трактовке сюжета положены резкие и узкие границы. Цитированная нами речь папы содержит также директиву священникам, разрешающую им принимать в церкви лишь произведения, удовлетворяющие издавна установленным на это церковью правилам и канонам. Характерно, что одним из основных залогов успеха открываемой второй выставки религиозного искусства фашистская пресса считает очевидно присутствие в числе членов жюри некоего епископа, выступающего в роли бракера. На выставку не были допущены произведения, подвергшиеся вето почтенного прелата, ибо все, противоречащее канонам католической церкви, все, „профанирующее“ либо формальными кунштюками, либо слишком „бытовой“ трактовкой сюжетов, им, отсеивалось. Любопытно, что выставка организована была не Ватиканом, а итальянским правительством.

Все эти факты указывают на то, что в Италии за последние годы мы имеем не простое увеличение религиозных сюжетов в живописи: „расцвет“ религиозного искусства порожден всем мистическим, иррациональным характером фашистской эстетики искусства и составляет неотъемлемую часть нынешней художественной практики итальянского фашизма. Религиозные искусства оказывают влияние на весь художественный процесс в целом, являясь, наряду с монументальной политической живописью, наиболее последовательным выражением перехода всей фашистской идеологии на открыто фидеистические позиции. Стремление повысить удельный вес религиозных моментов в итальянском искусстве — неотъемлемая особенность создаваемого фашизмом псевдорреализма, идущего на смену неоклассицизму, и в этом особенно ярко раскрывается вся реакционность и иррационалистичность псевдорреализма, вся глубина падения, переживаемого буржуазной идеологией искусства в эпоху всеобщего кризиса капитализма и приближения второго тура войн и революций.

Фашизм думает создать искусство, равное Возрождению, но святые кватроченто — переодетые бюргеры, плебеи. Они отражают реальное бытие и ломают слишком узкие рамки религиозных сюжетов, они — плод ранней молодости буржуазной идеологии, которая не создавала еще своей тематики. Религиозное же искусство сегодняшней буржуазии — плод старости буржуазного общества, есть возвращение к средневековой мистике, есть попытка отвернуться от реальности, — отвратительный плод союза империализма с самой реакционной, с самой подлой организацией — с христианской церковью.



Ж. В. Грѣз. Голова ребенка.

J. V. Greuze. Tête d'un enfant.

### ЧЕРТЫ РЕАЛИЗМА В РИСУНКАХ Ж. Б. ГРЁЗА

**В** УНИСОН с реалистическими тенденциями литературы, драмы и комедии возникает в середине XVIII века во Франции новое направление в живописи, основателями которого являются Шарден и Грёз. В полотнах этих мастеров меняется господствующая тематика французской живописи и место аллегории, мифологии и истории занимает изображение реальной действительности. Творчество Шардена замыкается в круг изображений семейных сцен в их статической интимности, которые наряду с натюрмортами создают художнику немеркнущую славу. Творчество Грёза, развивающееся под знаменем протеста против стареющего академизма и процветающего еще салонно-декоративного искусства с его эротикой, идет по другому пути. Носитель идеалов буржуазной морали, Грёз становится ее пропагандистом в живописи. Он не ограничивается простым изображением повседневной жизни, но своими сюжетами на тему о „плодах дурного и истощающего воспитания“ стремится поднять упавшую нравственность и укрепить семейные устои. Но эта миссия проповедника неизбежно обрекает его на преувеличение и аффектацию. Его надуманные композиции перестают быть правдивыми изображениями жизни и теряют вместе с их преходяще моральное значение для последующих поколений. И Грёз воспринимается теперь в этой специфической тематике в аспекте мелодрамы и напыщенности. Не обращение к этюдам мастера сможет показать, как актуальна была сила реализма, заложенная в основе его творчества.

Грёз оставил большое количество рисунков. Его программная живопись требовала, подобно пьесе драматурга, детального сценария и точного распределения ролей между исполнителями. Сложившаяся в голове художника композиция излагалась им предварительно в эскизе тушью и прорабатывалась затем подробно в этюдах. В соответствии с этим находится и состав рисовального наследия мастера, в котором подготовительным этюдам для картин принадлежит такое видное место.

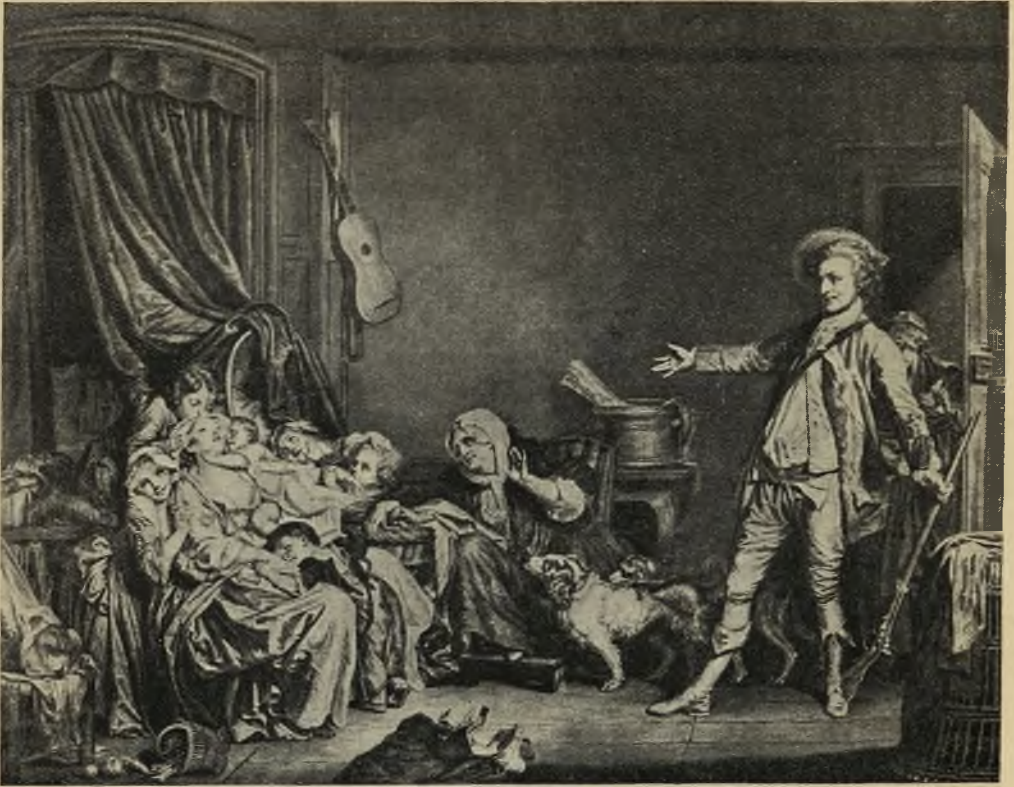
„Делайте этюды, прежде чем писать красками, в особенности же делайте зарисовки“, —

учил художник в единственном сохранившемся документе, в котором он излагал методы своей работы. Дидро оставил нам любопытный рассказ о том, откуда художник черпал материал своих этюдов и как он вдохновлялся последними: „Грёз — энтузиаст своего искусства; он делает этюды без конца; он не жалеет ни забот, ни расходов, чтобы обладать моделью, которая ему подходит. Встретит ли он голову, которая его поражает, — он охотно бросится на колени, чтобы привлечь носителя этой головы в свое ателье. Он наблюдает беспрестанно, на улицах, на рынке, в церквях, на спектаклях, на променадах, в общественных сборищах“. Внимание художника приковывают характер и душевные переживания; он подвергает изучению натуру по преимуществу в мастерской. Фигуры его рисунков выполнены уверенной рукой, с редкими поисками форм и индивидуальны в их монументальной значимости.

Этюды его для картин рассеяны в настоящее время в различных музеях и коллекциях.

В Эрмитаже группа использованных в живописи этюдов значительна по своим выдающимся качествам. Они, однако, как и остальной состав собрания рисунков Грёза в Эрмитаже, мало известны. А между тем, собрание нашего музея по количеству листов занимает исключительное место, составляя около трети всех известных вообще рисунков мастера. Происходящее из Академии художеств, собрание это, согласно неопубликованным архивным данным (опись Головачевского), поступило в Академию в 1769 г. от президента Бецкого.

Обратимся прежде всего к этюдам для знаменитой картины Грёза „Горячо любимая мать“. (Репродукция ее с гравюры Массара, в сторону, обратную картине, дается в статье). В четырех этюдах эрмитажного собрания, несомненно исполненных с натуры, предстают перед нами фигуры матери, отца и двух приютившихся около матери девочек. Эту откинувшейся в кресле молодой женщины с улыбочкой на устах убедительно передает ее счастливое состояние. Две виновницы этого счастья, с тонко прочувствованными различиями их психического склада, даны в двух других этюдах; одна — маленькая дочурка, застенчивая и роб-



*Ж. Б. Грёз. Горячо любимая мать. С гравюры Ж. Б. Массара.*

*J. B. Greuze. La mère bien-aimée. D'après la gravure de J. B. Massard.*

кая—нашла себе верное прибежище в коленях матери. Другая, постарше, также прижалась к ней, но поза ее жеманна, а томный взгляд направлен на зрителя. В этюде охотника живо схвачено радостное изумление отца при виде представившейся его взору картины семейного счастья.

Грёз прорабатывал композицию в повторных этюдах; в одном частном собрании хранится этюд головы матери и этюд фигуры охотника в рост. Этюды этих персонажей являются портретами заказчиков картины—Жака де-ла-Борда и его супруги. Портретный этюд последней в собрании Эрмитажа принадлежит бесспорно к наиболее удачным произведениям Грёза, как по правдивой передаче облика, так и по графическому мастерству. Но сопоставление его с оформлением его в живописи слагается не в пользу последнего. „Счастливая мать“ зажата в картине обступившим ее выводком, стеснившим ее во всех движениях; ее легкая улыбка превратилась в застывшую гримасу, непринужденность позы сменилась натянутостью, а несколько расплывчатые формы приобрели неестественную упругость. Фигуры отца и воспроизводимых здесь девочек не

претерпели таких существенных изменений. Последние ограничиваются деталями костюма и прически; движению входящего отца придан больший размах в картине. Но все же и эти этюды, претворенные в живописи, сделались более сухими и менее непосредственными.

Дальнейшим этапом на пути морализирующей живописи Грёза является картина Эрмитажа „Паралитик“, которая имеет своим подзаголовком „Плоды хорошего воспитания“. Все в этой добродетельной сцене направлено к достижению одной цели—помощи немощному старцу; взоры всех действующих лиц фиксированы на его вызывающей тревогу фигуре. Обращаясь к подготовительным этюдам для картины, мы вновь встречаемся с примером использования этюда в ущерб его первоначальной выразительности, что обусловлено подчас незначительными изменениями. Так, мальчик с чашкой в руке, справа от „паралитика“ изображен в предварительном этюде в позе, полной сосредоточенного внимания к своей драгоценной ноше. Он не спускает с нее глаз—ведь содержимое ее так легко может расплескаться. В угоду единству действия художник отвел в картине взгляд ребенка от его чашки и напра-



Ж. Б. Грёз. Этюд девочки для картины „Горячо любимая мать“.  
J. B. Greuze. Une petite fille. Etude pour „La mère bien-aimée“.



Ж. Б. Грѣз. Этюд девочки для картины „Горячо любимая мать“.  
J. B. Greuze. Une petite fille. Etude pour „La mère bien-aimée“.



Ж. Б. Грёз. Эюдж матери для картины „Горячо любимая мать“.  
J. B. Greuze. La mère. Etude pour „La mère bien-aimée“.



Ж. Б. Грѣз. Этюд отца для картины „Горячо любимая мать“.  
J. B. Greuze. Le père. Etude pour „La mère bien-aimée“.



Ж. Б. Грѐз. Голова молодой женщины.

J. B. Greuze. Tête d'une jeune femme.



Ж. Б. Грёз. Паралитик.

J. B. Greuze. Le paralytique.

вил его в сторону больного. И вся напряженность этюда вследствие этого пропала. А некоторые перемены в положении рук сидящей пожилой женщины привели в картине к ослаблению порыва ее движения, отлично переданного в ее живом этюде.

Рисунок коленопреклоненного мальчика, вытянувшего вперед руки, использован художником в картине с сохранением поворота и устремленности движения для фигуры внука, поправляющего одеяло „паралитика“. В картине оставалось лишь доработать его суммарно очерченную голову и детализировать намеченные руки. Сохранилось несколько вариантов этюдов головы для центральной фигуры композиции; принадлежащий Эрмитажу, отличающийся своим живописным характером, особенно близок к картине.

В двух разобранных картинах и в подготовительных этюдах к ним действующие лица не прибегают еще ни к пафосу, ни к декламации. Но, для достижения ожидаемого эффекта перевоспитания, в других произведениях своей программной живописи художник слушает приемы воздействия на зрителя. Они приводят его однако к такому нагромождению внешних выражений душевных переживаний, что сами позы и положения кажутся натянутыми и фальшивыми.

Между тем, изолированная фигура изъятая из этого целого, в ее подготовительном этюде не производит такого впечатления. Ее изображение является результатом наблюдения художника над внешними проявлениями эмоций, которые фиксируются им в различных вариантах. И отдельные фигуры для самых патетичных композиций Грёза — для „Отцовского проклятия“ и для „Наказанного сына“ (в собрании Лувра) — просто отразили в экспрессивных фигурах состояние определенного душевного аффекта.

Высокое качество рассмотренных этюдов выдвигает уже значение Грёза, как рисовальщика, базирующегося на изучении природы. Разнообразие охваченных им областей рисунка в интересующем нас плане выявит краткая характеристика других групп его рисунков в собрании Эрмитажа.

Среди этюдов женских головок, исполненных с природы, отдельные листы выгодно отличаются от живописных „головок Грёза“ с их слащавостью и чувственностью, в которых двойственная натура художника отразила то самое направление живописи, против которого он так горячо восставал.

О внимательном штудировании Грёзом природы свидетельствует значительная группа этюдов рук, хранящихся в коллекции Эрми-



Ж. В. Грѣз. Этюд мальчика для картины „Паралитик“.  
J. V. Greuze. Un garçon. Etude pour „Le paralytique“.



Ж. Б. Грész. Этюд старухи для картины „Паралитик“.  
J. B. Greuze. La vieille femme. Etude pour „Le paralytique“.



*Ж. Б. Грёз. Этюд старика для картины „Паралитик“.*  
*J. B. Greuze. Le vieillard. Etude pour „Le paralytique“.*



Ж. Б. Грёз. Этюд собаки для картины „Паралитик“.

J. B. Greuze. Le chien. Etude pour „Le paralytique“.



Ж. Б Грёз. Эгюд мальчика для картины „Паралитик“.

J. B. Greuze. Un garçon. Etude pour „Le paralytique“.



Ж. Б. Грёз. Этюд старческой руки.

J. B. Greuze. La main droite d'un vieillard.



Ж. Б. Грёз. Этюд женской руки.

J. B. Greuze. Main de femme.

тажа. Эту часть его рисунков не следует оставлять в тени, ибо в ней имеются отличные листы, дающие разнообразные варианты положений и движения кисти и рук.

Редкая композиция художника обходилась без оживления ее присутствием друга человека—собаки, которую он делает участником жизни и драмы человека. Этюды собак представлены в Эрмитаже несколькими экземплярами, в которых метко подмечены различия их типов и темпераментов.

Воспроизводимый здесь этюд, использованный в картине „Паралитик“, несмотря на некоторые корректуры, дает форму уверенно и со знанием объекта.

Наконец, в самой академичной из областей рисунка—в изображении обнаженных фигур, собрание которых в Музее отличается особой полнотой, определенно выступают реалистические устремления мастера. Многочисленные примеры нашей коллекции могли бы подтвердить справедливость сказанного, а известный рисунок Музея изобразительных искусств

в Москве—явиться лишним тому доказательством.

Грёз свободно владел всеми техническими возможностями рисунка. Изучению его благоприятствует графическое разнообразие листов Эрмитажа. В зависимости от характера и назначения рисунка стояло применение художником того или иного материала. Все единичные фигуры исполнялись им обычно итальянским карандашом и сангиной. В первой технике выполнены воспроизводимые здесь этюды матери и младшей девочки, во второй—все остальные. Для рисунков, по законченности отделки приближающихся к картине, он прибегает к комбинации трех карандашей, но участие заливки и применение растушровки в них также не исключено. Там, где доминируют живописные тенденции, художник пользуется заливкой кистью тушью и сепией, сочетая ее со штрихами пера. В этой технике исполнены его композиционные рисунки и все те эскизы для моральной живописи, которые выставались им в Салонах наряду с картинами.



*Г. Семирадский. По примеру богов.*

*H. Siemiradzki. A l'exemple des dieux.*

# РУССКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ 70·80 г.г.

И. ГИНЗБУРГ

## 1

**РАБОТА** марксистского искусствоведа над критическим освоением русского художественного наследия XIX века была в первую очередь направлена на изучение реалистического искусства русской промышленной буржуазии пореформенных десятилетий, как на проблему, близко связанную с проблемой реализма в советском искусстве. Но изучение это шло, в основном, до сих пор по одному изолированному руслу передвижничества, между тем как последнее движение не может быть понято и потому не должно рассматриваться иначе, как в своей исторической связанности и борьбе с академизмом и группами художников, идеологически к нему примыкавшими.

Исторически сложившееся понятие русского академизма, давно и естественно переплеснувшее стены самой Академии художеств, тем не менее позволяет и теперь продолжать присваивать процессу развития крепостнического искусства пореформенной России его историческое название. Академия художеств была не только официальным государственным средоточием этого направления, а в некотором смысле и законодательным средоточием, но — что важнее всего и что прекрасно понимали ее противники — держала в руках подготовку новых художественных кадров. Лишь немногу и с трудом полноту инициативы в этом направлении удалось у нее вырвать Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. Вот почему, в частности, в предстоящем нам анализе мы не считаем правильным отмести исторически важные, хотя и чисто организационные мероприятия, которые служили крепостникам одним из средств борьбы за свое художественное мировоззрение. Термин академизма мы считаем нужным сохранить и по той причине, что к нему стали неоднократно некритически возвращаться в последнее время в советской практике, в связи с проблемой мастерства. Попытка раскрыть действительное лицо исторически сложившегося академиз-

ма становится благодаря этому особенно необходимой.

Основы рассматриваемого нами художественного течения коренились в сложнейшей диалектике переходного пореформенного хозяйства, в коренной, хотя и медленной ломке феодального сознания и борьбе его с растущим новым буржуазным миропониманием. „Вторжением *капитала* в земледельческое хозяйство характеризуется вся пореформенная история. Помещики переходили (медленно или быстро — это другой вопрос) к вольнонаемному труду... они повышали технику и вводили в употребление машины“<sup>1</sup>. Но „...капиталистическое хозяйство не могло сразу возникнуть, барщинное хозяйство не могло сразу исчезнуть. Единственно возможной системой хозяйства была, следовательно, переходная система, соединявшая в себе черты и барщинной и капиталистической системы“<sup>2</sup>. „Названные системы переплетаются в действительности самым разнообразным и причудливым образом“<sup>3</sup>.

К тому же мы помним, что крепостничество сдавалось с трудом, что процесс капиталистического развития шел бесчисленными капиллярными путями, что управление государственным аппаратом находилось в руках крупной феодальной бюрократии<sup>4</sup>, всеми силами стремившейся к ограждению своих классовых интересов. И если путь исторического развития даже наиболее „просвещенными“ из них мыслился не иначе, как в форме наиболее задержанного и замедленного „прусского“ — юнкерского — пути, то фэнагические мракобесы из их лагеря (а таких было немало в период последовавшей за покушением Каракозова реакции) пользовались всеми средствами для еще большей задержки этого процесса и компенсации своих уменьшавшихся сословных привилегий.

Общий капиталистический процесс развития России создал внутри академизма своеобразную идеологическую дифференциацию, где преобладающую роль продолжали играть крепостнические тенденции. Действительно, лишь

*Настоящая статья представляет собою сокращенное извлечение из одноименной работы автора, входящей в состав печатающегося сборника Гос. Академии искусствознания: „Русское искусство эпохи промышленного капитализма.“*



*В. П. Верещагин. Григорий Великий проклинает монаха за нарушение обета бессребрия.*  
*V. P. Veréchtchaguine. St. Grégoire le Grand maudissant un moine pour avoir enfreint le voeu de pauvreté.*

анализ перерождающегося академизма последних десятилетий XIX в. может окончательно помочь разобраться в сложнейших взаимоотношениях академизма и передвижничества, их взаимодействия, борьбы и втягивания академизма в процесс создания буржуазного реализма, а затем — и импрессионизма.

Не менее нуждается в изучении академизма и то позднейшее направление, которое носит название „Мира искусства“. Целиком отрицавшие передвижничество идеологи „Мира искусства“, как это было не раз отмечено ими же самими, относились к своим академическим отцам несравненно мягче. Но эта связь окажется еще гораздо более явной, если мы присмотримся к самой художественной продукции тех и других. И если не малую роль в художественной учебе мирискусников сыграло импрессионистическое крыло передвижничества, то в гораздо большей степени их учителями были носители твердых „классических“ традиций академизма.

Одним из узловых пунктов, вокруг и около которого в рассматриваемый период велась борьба за и против нового миропонимания, был вопрос о „реализме и национальности“ (Стасов) в искусстве. Под этим знаменем шли в бой буржуа и разночинцы, против этого лозунга встали поборники „вневременного и внепространственного“ дворян-

ского искусства. Но крепостничество, в борьбе с „американским“ путем развития, в борьбе с революционным крестьянством, поневоле втягивалось само в блок с промышленным капиталом. И вопрос о национализме поэтому встал перед ним так же, как он встал перед буржуазной интеллигенцией. Наступил период, когда проблема национального прошлого и изучение его фактических источников встали и перед Академией художеств. Брюлловское „Взятие Пскова“ или шебуевский „Подвиг купца Иголкина“ давно перестали удовлетворять широкие круги дворянской интеллигенции. Перестал увлекать и убеждать ходульный героизм отечественной истории, облаченный в тогу псевдоклассицизма. Дворянский либерализм уже с конца 40-х годов также начал черпать эстетическое удовольствие в наличии „своего“ национального прошлого, в его достоверных доспехах. Параллельно с усилиями дворянских националистов вернуть ставшую „ренессансной“ и католическую академическую религиозную живопись к ее византийским православным истокам, древнерусской иконописи и церковному зодчеству, составлявшим, по их убеждению, одно из главных отличий русского искусства, шло перерождение в „национальном“ плане и исторической дворянской живописи.

Последняя, являясь попрежнему основным художественным выражением абсолютного идеа-

лизма крепостников, позволяет в рассматриваемое нами двадцатилетие констатировать постепенный отход от абстрактных образов и мифологической тематики к иногда еще легендарным, а иногда уже и достоверным историческим сюжетам и к попыткам их конкретизации, хотя бы путем натуралистической аксессуарности.

Процесс этот шел настолько неуклонно, что стал представлять опасность капитуляции исторической живописи перед буржуазным историческим жанром, хотя она в то же время неизменно отличалась от последнего своими акцентированными крепостническими тенденциями. Эта опасность встала перед Академией уже в период, предшествовавший крестьянской реформе, в виде наступавшего буржуазного натурализма. В 50-х годах буржуазное движение в русском искусстве поняло принцип „национальности“ прежде всего в обращении художников к национальному быту, к „чиновникам, охтянкам, мужичкам, рынкам, задворкам...“<sup>5</sup>. Последующая волна разночинцев, хлынувшая в академические своекоштные ученики, принесла с собою и новую волну оппозиционности. Хотя на первых порах она не отвергалась открыто профессурой, а за отдельные вещи даже давались награды, — в целом она была лишь чуждой академизму подготовкой и зарождением внутри него будущего передвижнического реализма. Однако натуралистическое бытописание, длившееся довольно долгий период, успело

переродить условность романтического академизма в сторону „натуральности“ и протоколизма. Сухость и казенность этого своеобразного приспособления Академии к процессу развития буржуазной реалистической живописи отмечалась его противниками как справа, так и слева. „Портреты“ вещей, аксессуаров, костюма, пейзажа оказывались сильнее портретов людей и их психологической характеристики. По метким словам Рамазанова, „портрет воротника“ заменил у Тютрюмова портрет изображенного им лица...

Вынужденное натуралистическое перерождение реакционного академизма естественно встречало наименьшее сопротивление со стороны бюстителей его канонов в области пейзажной живописи, где оно и привело постепенно к почти полному смыканию — в лице таких художников, как Боголюбов, Беггров и др. — с искусством правого крыла передвижников. Смыкание это, впрочем, было также одновременным результатом усилившегося с середины 70-х годов „поправления“ значительной части передвижнического лагеря. Но все попытки академизма приблизиться к реалистическому восприятию мира ограничивались пейзажем или бытовыми и историческими аксессуарами, в меньшей же степени — сведением большой исторической композиции к историко-бытовому жанру, где эти попытки компенсировались традиционно-идеалистической условностью композиционных приемов.



В. П. Верещагин. Эскиз к „Потопу“.

V. P. Veréchtchaguine. Esquisse pour „Le déluge“.

Начавшаяся с середины 70-х годов общая реакция вызвала вновь наступление идеализма в философии и искусстве и обострила борьбу с буржуазным реализмом в крепостнической теории и практике, не уничтожая в то же время неуклонного капиталистического перерождения дворянской художественной идеологии. Новые элементы буржуазного реалистического мироотношения внутри академизма и объявленная им же война — две стороны одного и того же диалектического процесса „обуржуазивания“ русского академического искусства.

Наступление идеализма 70-х годов выразилось в рассматриваемой нами области борьбой за классицизм в исторической живописи, как наиболее верный способ внедрения в жизнь лозунга „искусства для искусства“, как попытка возродить поколебленный авторитет „высокого“ искусства академизма и тем самым авторитет класса. Но наступлению этому, действительно приведшему к относительному подъему академизма и создавшему ново-классическое направление в исторической живописи, все же не удалось защитить созданное им художественное течение от разлагавших его изнутри буржуазных элементов.

Существовавшее до сих пор в искусствоведении деление русского искусства на академическое и неакадемическое, а отсюда — на дворянскую Академию и буржуазное передвижничество, в действительности не учитывает всей диалектической сложности процесса кристаллизации буржуазной художественной идеологии в ее взаимодействии, взаимосвязанности и борьбе с академизмом. Полагаясь всецело на убедительность громокопящих речей Стасова, мы до сих пор почти проходили мимо таких показательных моментов, как постепенное принятие крупнейшими передвижниками академического звания, как участие многих передвижников сначала — на выставках Академического общества выставок, а затем и просто на периодических выставках, и обратно — постоянное участие в передвижных выставках то тех, то других представителей академической школы; наконец, мы еще не разобрались ни в значении вступления передвижников в Академию после нового устава 1893 г., ни в таком показательном явлении как 1-й съезд русских художников в Москве в 1894 г. Каждый из этих фактов не что иное, как организационная фиксация все того же буржуазного перерождения дворянского академизма вместе с постепенным поворотом большей части активных участников „передвижных выставок“ от их первоначального радикалистского просветительства к соглашательству и либерализму.

Между тем все эти явления свидетельствуют не только о перерождении академизма и передвижничества в отдельности, но и о их взаимодействиях, взаимодействии, а к 90-м годам — и прямом сближении. Последнее было наиболее показательным результатом той своеобразной дифференциации академизма, которая привела к созданию левого его крыла,

т. е. своего рода академического „либерализма“. <sup>6</sup> Из сказанного естественно следует, что характерных представителей этого крыла мы можем и должны искать не только и не столько на академических, сколько на „передовых“ передвижных выставках. Действительно, исследование показывает, что только поверхностный взгляд буржуазных искусствоведов мог считать всех экспонентов и членов Товарищества — передвижниками. Миролюбиво сотрудничающих на этих выставках художников объединял только господствовавший на них общий им всем либерализм. Участие на них таких крупных „усыновленных“ передвижниками художников, как Поленов и Куинджи, позволяет сделать это заключение в первую очередь. Наряду с этим академический либерализм находил свое выражение также в искусстве академического сентиментального бытового жанра и идеализованного русского пейзажа, подобных работам обоих Клодтов, исторического жанра, подобного жанрам Литовченко, и т. д., на которых при краткости настоящей статьи не представляется возможным остановиться <sup>7</sup>.

## 2

Семидесятые годы застали в Академии художеств еще целую плеяду старых ее представителей. Ф. А. Бруни, Тон, Иордан и другие еще жили и действовали в Академии. Их усилиями, учением и влиянием создана была жизнеспособная смена, появление которой на академических выставках справедливо вызвало беспокойство наблюдательного и осторожного Крамского. Но собственная их творческая деятельность была позади. Остались 50-летние юбилеи, реликвии в виде выбитых в их честь медалей, репутация хранителей академического благочестия и возможность агитировать против „профанации искусства“ в „Бурлаках“ Репина и в подобных реалистических образцах.

Традиции классического академизма, в пятидесятых-шестидесятых годах, казалось бы, отошедшие на задний план в общественном мнении под напором сначала эмпирического натурализма, а затем все растущей волны „гражданской“ оппозиционности, в 70-х годах в лице иных уже людей вновь обрели большую твердость. Академизм на новом этапе — многообразен и сложен. В борьбе с направлением Артели он закалился, окреп и многому научился. Передвижные выставки были им встречены во всеоружии новой и крепкой молодежной группы, новых творческих методов, базирующихся в основном на старой эстетической основе и ее маскирующих, и частью новых организационных форм, помогающих ориентироваться и бороться за существование в новых условиях.

Внутри академического искусства к 70-м годам оформились две основные линии развития, имевшие многочисленные точки соприкосновения и взаимопроникновения. Новое буржуазное миропонимание просачивалось через запретные стены, уставы, школьную

муштру и пенсионерскую штудировку позднего итальянского ренессанса. Но старая Академия продолжала бороться за существование, подтверждая и здесь косную устойчивость русского феодального сознания.

Борьба за старое художественное мировоззрение в первую очередь была борьбой за историческую живопись. В противовес обостренному и растущему буржуазному интересу к реальной действительности, „к ежедневной непритворной и неприбранной правде“ (Стасов) внутри и вне человека, поборниками идеального и „изящного“ выдвигались доводы общечеловеческого, надклассового, вечно-гармоничного искусства. Как из новых разночинцев, даже если бы их, по выражению Стасова, „положить... под пресс“, нельзя было в 60-х годах выжать мало-мальски сложную историческую картину, так и из официального и неофициального академизма нельзя было вытравить установленные каноны прекрасного, представлявшие собой идеальную схему. По ней, гармония художественного произведения вытекает только из сознания величественности мыслимых образов. Ничто низменное и случайное гармонии, т. е. идеального равновесия частей, вызвать не может. Движение должно быть плавное и „величественно“ (Рамазанов), заключено в четкий и строгий контур. Детализация нарушает идеальность и возвышенность, приближая ее к конкретности. Конкретность вырывает художника и зрителя из мира „чистого наслаждения“, заставляет его присматриваться к действительности и, следовательно, вносит неуместное беспокойство в очищенное от земных тревожений созерцание. Художник ищет „спокойствия и безмятежности“.

Художественное мироотношение группировки, стремившейся накануне 60-х и непосредственно за ними следующих годов использовать идеологическое воздействие искусства в целях отвращения от нарастающих классовых столкновений, т. е. сохранения экономического и политического status quo путем закрывания глаз на действительность, — коренится в реакционности русского крепостничества. Его



К. Вениг. Русская девушка.

C. Wenig. Jeune fille russe.

косный идеализм и в 60-х годах продолжал требовать абстрактного и „гармоничного“ искусства, откуда вытекал, в первую очередь, основной акцент на условную уравниженность композиции исторической живописи. С этой точки зрения к началу 70-х годов историческая и религиозная живопись стояла на точке замерзания, кратко, но метко охарактеризованной словами Крамского: „Пирамидальная композиция, главные действующие лица никогда не в профиль и под самым сильным лучом света“. Прибавим, что ракурсы по курсу анатомии Лосенко, всегда неизменно спокойные, идеально лежащие драпировки, словом — весь

арсенал еще винкельмановской эстетики, были налицо на каждой академической выставке рассматриваемого нами периода.

Стасовым, в его „Искусстве XIX века“, отмечалось общее оскудение религиозной живописи этого времени. Победоносный буржуазный позитивизм 60-х годов и временное относительное полевение не только либерального, но и консервативного дворянства, не могли не отозваться на интересе к религиозной сюжетике.

М. П. Боткин и В. П. Верещагин в своих религиозных композициях не разрабатывают далее достижений А. А. Иванова. Их религиозная живопись — канонизированно-идеалистическое искусство, десятками лет установленный штамп русского классицизма. Образ божества — эклектическая формальная штудировка Пуссена, Рафаэля и академических гипсов. Даже в „Снятии с креста“ В. П. Верещагина, которое явилось прямым результатом изучения Рубенса (те же композиция, освещение и ракурсы), все подано в безмерно иссушенных и академизированных формах. Это был способ достижения „изящного“ путем изучения не „натуры“ и реального мира, а совершенных классических произведений искусства. Верещагинский эскиз к „Потоцу“ — наметка к большому полотну аналогичного содержания — может служить превосходной иллюстрацией к приводимым Репиным словам Крамского по поводу принесенного первым академического этюда: „Искусственные пятна света и теней... расположение рук и ног, чтобы компоновалось... в ту же идеальную пирамидальность“<sup>8</sup>. На эскизе основная и первичная задача становится еще очевиднее. Привнесение в разработку исторического сюжета реалистической, хотя бы и пейзажной подробности рассматривалось как посягательство на идеалистическую чистоту канонов исторической живописи. „Классическому повту“, по словам Бруно, каким надлежало быть живописцу, следовало твердо помнить, что „в исторической картине и пейзаж должен быть историческим“.

Вполне аналогичные тенденции обнаруживает и религиозная живопись М. П. Боткина. Если в „Беседе Христа на горе Елеонской“ он и приближается к Иванову достоверностью своего „иудейского“ мертвенного пейзажа, то дальше поиски конкретности не идут. Остальные его религиозные композиции — невозможнейшее удаление от реальности к общему и идеальному. Идеальное должно было выражаться лишь теми формами, которые путем длительной аппробации стали признанными зрительными символами „прекрасного“.

Здесь же необходимо подчеркнуть еще один момент. Классическая историческая школа еще со времен Угрюмова и Шебуева разработала чрезвычайно близкую к французскому классицизму символику жеста; соответствующую символическую жестикаляцию можно было наблюдать и в современной ей русской драме (статический и канонизированный символический жест, как известно, является одной из

характерных черт феодального театра). В исторической и религиозной живописи рассматриваемой группы художников мы легко можем установить определенную жестикационную систему, сводящую индивидуальное мимику и жест к идеальным, раз навсегда установленным нормам. С этой точки зрения Христос в упомянутой картине Боткина характеризуетсся слегка разведенными в стороны полураскрытыми, „благостными“ руками. Один и тот же театрально-напыщенный и трагедийный жест волевого указания — напряженная в мышцах рука, дугообразно опущенная книзу, с вытянутым вторым пальцем — сообщен и папе Григорию IX, указующему на провинившегося в сребролюбии монаха в картине В. П. Верещагина, и боярину, указывающему Гришке Отрепьеву на беснующийся за окном народ в картине К. Венига. Так же стабильны жесты гнева, скорби, радости и других изъяснений установленных „вечных“ страстей человека. Достаточно вспомнить, какой разработанной системой оказывается эта символика жеста в советах, которые неустанно дает в письмах А. И. Иванов своему знаменитому сыну по поводу ряда композиций последнего, чтобы убедиться в непрерывности академической жестикационной традиции.

### 3

Начало 70-х годов застало и в рассматриваемой нами реакционной академической группировке отход от мифологической и абстрактно-религиозной тематики к достоверным историческим сюжетам. Здесь ясно сказалась западавшая либеральная уступка бюрократических блюстителей Академии определившемуся еще с конца 40-х годов дворянскому национализму.

Еще с конца 60-х годов сюжеты „родной истории“ и истории православного духовенства временно вытесняют мифологию и „святое писание“. В самом выборе тем сказывается ясная крепостническая-самодержавная тенденция, которая в экономической и политической области соответствует реставраторским попыткам аграриев-крепостников или вернуться вспять в дореформенное состояние или хотя бы компенсировать себя за частичные потери при освобождении крестьян. Русская история сводилась этой группой академиков к отдельным моментам истории династии и ее взаимоотношений с православным духовенством. Церковь как опора самодержавия, самодержавие и православие — вот основные тематические пункты. Упомянутая выше картина К. Венига, ряд произведений В. П. Верещагина („Освящение десятинной церкви в Киеве“, „Крещение св. Владимира“ и его поздняя „Осада Троице-Сергиевской лавры“), картины Новоскольцева „Св. Сергей благославляет Дмитрия Донского“ и „Последние минуты митрополита Филиппа“, говорят за то, что эти тенденции в Академии жили до 90-х годов.

Корни, питавшие эту тематику, лежали в окончательно поправевшем к 70-м годам миро-



*К. Маковский. Селедочница.*

*C. Makovski. Marchande de harengs.*

воззрении первого и второго поколения славянофилов. В адресе, поданном в 1870 году Московской думой Александру II и отредактированному И. Аксаковым, Черкасским и Ю. Самариним, говорилось: „Доверие со стороны царя к своему народу, ... взаимная неразрывная связь царя и народа, основанная на общности народного духа, на согласии стремлений и верований, — вот наша сила, вот историческое призвание“<sup>9</sup>. Это „историческое призвание“ ставилось во главу угла всех исторических славянофильских концепций. О них мно-

го и пространно говорил Данилевский и ряд других славянофилов второго поколения. Специфической чертой, показывающей особую связанность „национального“ академизма с славянофильством, является обращение между прочим и к специально славянской тематике. Таковы, например, многие работы Семирадского. Их появление симптоматично совпадает с поднявшейся в 70-х годах славянофильской агитацией в пользу пресловутого Восточного вопроса и защиты Балканских славян.

К „отечественной истории“ заставляли обра-



*К. Маковский. Поцелуйный обряд.*

*C. Makovski. Cérémonie de l'accolade pendant le festin des boyards.*

щаться националистические чаяния отнюдь не одних реакционеров 70-х годов. Как мы знаем, к концу этого периода начали понемногу втягиваться в историческую тематику представители буржуазного реализма. Но достаточно вспомнить всю остроту их психолого-драматических поисков, их подчеркнутую характеристику каждого отдельного лица и несомненное внимание к индивидуальности, к „личности в истории“, чтобы понять, насколько была в действительности отлична от них историческая заинтересованность правого крыла дворянских художников. История России, как мы уже указывали, сводилась последними к истории самодержавия, верного ему дворянства и верной ему церкви. Смута подавляется, крамола наказывается. Идеализация существующего порядка вещей выражается в неизменно прекрасном, даже в грозном своем виде, облике законного государя и искаженном и обезображенном лице крамольщика.

Карл Богданович Вениг представляет собой одно из многих подтверждений сказанного. Грозного терзают думы о содеянных преступлениях; его укоряет старая мамка („Иоанн Грозный и его мамка“). Совершенные жестокости ужасны, но царю свойственно раскаяние. Иконописный лик его тонок и благороден; морщины раздумья на лбу только напоминают о царских заботах; страсти и волнение введены художником в установленные „изящные“ нормы. Психологизация каждого отдельного лица, каждого представителя правящего дворянства, взятого даже в исторической перспективе, сводила бы дворянство с занятого им пьедестала, помещая его равным членом среди прочих сословий страны. Живопись К. В. Венига, понятно, преследует иные задачи. Так же как в религиозных композициях („Положение во гроб“ и „На Голгофе“), Вениг здесь прежде всего идеализирует своего исторического героя. В сочетании интимности момента (не показывая, не внешний эпизод жизни Иоанна IV), кажущейся попытки психологического анализа (душевные переживания Грозного) и условной статичности движений и поз кроется характерное для традиционного академизма конца 60-х годов противоречие. „Очеловечивание“ узаконенных академизмом исторических масок того или иного социального типа, естественно требовавшееся буржуазным реализмом в период общего полувенения 60-х годов, заставляло и академиков переходить частично от „высоких“ сюжетов к малым темам, к историческому жанру. Но это была уступка либерализму, и уступка, не выходящая за пределы традиции. Так и композиция „Иоанна Грозного и его мамки“ строится по старому принципу. Герой драматического эпизода — лицом к зрителю, под основным лучом света. Царь и мамка — единственные действующие лица — являются основанием композиционного треугольника. Треугольник вымакуют вверх резная колонка заднего плана и боковые своды палаты.

Обращение к историческому жанру, как нами уже выше указывалось, было своеобраз-

ным ответом исторических живописцев-академиков на общий капиталистический процесс развития пореформенной России. Этому жанру уделяли внимание почти все старшие представители академической школы. При этом исторический жанр, т. е. бытовая зарисовка прошлого в своем ответе на индивидуализм растущего буржуазного сознания доходила и до наибольшей своей конкретизации — до индивидуального исторического портрета.

Крупнейшим представителем националистического направления в академизме был Константин Маковский. В 1863 году Маковский вышел из Академии вместе с остальными „протестантами“. Но, за исключением этого либерального жеста и стоящей особняком работы его „Алексеич“ (1882 г.), в деятельности Маковского неверно было бы усматривать дальнейшую идеологическую связанность с Артелью и передвижниками. С этой точки зрения особенно любопытны его ранние вещи: „Селедочница“ и „Дворик“. „Селедочница“ (1867 г.) — темное по колориту, пропитанное насквозь академическим коричневым подмалевком изображение молодой торговки с скорзной селедок за спиной. Казалось бы, что из всего разнообразия каждодневного быта русского города выхвачена одна из наиболее непривлекательных фигур — торговка рыбой. Но селедочница Маковского чрезвычайно миловидна и изящна, с тонким овалом лица и бледной тонкой рукой. Мягкий клетчатый платок, темный чистый тулуп — сентиментальные аксессуары, не более. Акцент не на них, а на одухотворенной миловидности. Рыбного запаха не осталось, бедности и грязи — также. Близкая венециановской идеализация крестьянского облика заставляет о них и не вспоминать. „Селедочница“ — лучшее подтверждение наличия в 60-х годах академических либеральных тенденций. Вся молодежь — пятидесятники — в ученические годы писала „охтянок“, но писала их по-разному. И дворянский живописный „либерализм“ в своем бытовом жанре учился не у Федотова, а у Венецианова. К венециановскому идеальному сентиментализму тянет и ранний „Дворик“ Маковского (начало 70-х годов). Приглашенная солома на крыше сарая; „умытое“ голубое небо; уравновешенность в аккуратном размещении предметов, общее благодушие скромного, но уютного деревенского угла; наконец, сочетание спокойных голубых и желтых тонов — все говорит за идеализацию выбранной Маковским нарочито „социальной“ темы.

Путь К. Маковского идет далеко в сторону от его ранних либеральных увлечений. После еще целиком жанровых, полных движения, морозного воздуха и ловкого, хотя и поверхностного гротеска, „Багаганов на Адмиралтейской площади“, Маковский шел, за редкими исключениями — и чем дальше, тем глубже, — в сторону реакционного академизма. Его огромные композиции именно своими блеском, виртуозностью и квасным национализмом вновь поднимали упавший было авторитет Академии.

„Г-н Маковский создал в высшей степени

живую, полную ума и вкуса картину, любясь которой так и переносишься в быт наших предков не в темном, а в оградном его проявлении, испытываешь наслаждение и чувствуешь, что художник работал над этой вещью со страстью", — показательно писал А. Сомов о „Боярском пире“<sup>10</sup>.

„Быт наших предков“ — по мнению Сомова — это быт боярина<sup>11</sup>; его восторг целиком связан с пышными аксессуарами. Воображение крепостников 80-х годов наделяло этот быт тяжелой роскошью, мишурой, помпезностью и блеском маскарадных бенгальских огней. Предки хозяев земли русской должны были быть юными красавцами, в их жилах должна была течь благородная кровь, их буйные и хмельные правднства должны были быть полны бесшабашного и грозного веселья. Сомову надоела „темные проявления“ жизни предков, акцентированные враждебным ему передвижничеством, и надоела не только ему. Общая реакция гнула в ту же сторону и часть передвижников. Но реакционный национализм

крепостников 80-х годов отличался еще одной чертой. Художники черпали свои темы преимущественно из русской истории допетровского времени. Это был своеобразный славянофильский протест против собственных академических увлечений классицизмом, как навязанным извне Европой. Частично они шли в этом направлении в ногу с правым крылом буржуазной национальной живописи, но при этом не отказывались от своей специфической трактовки исторического прошлого и предпочитали показывать только его „отрадные проявления“.

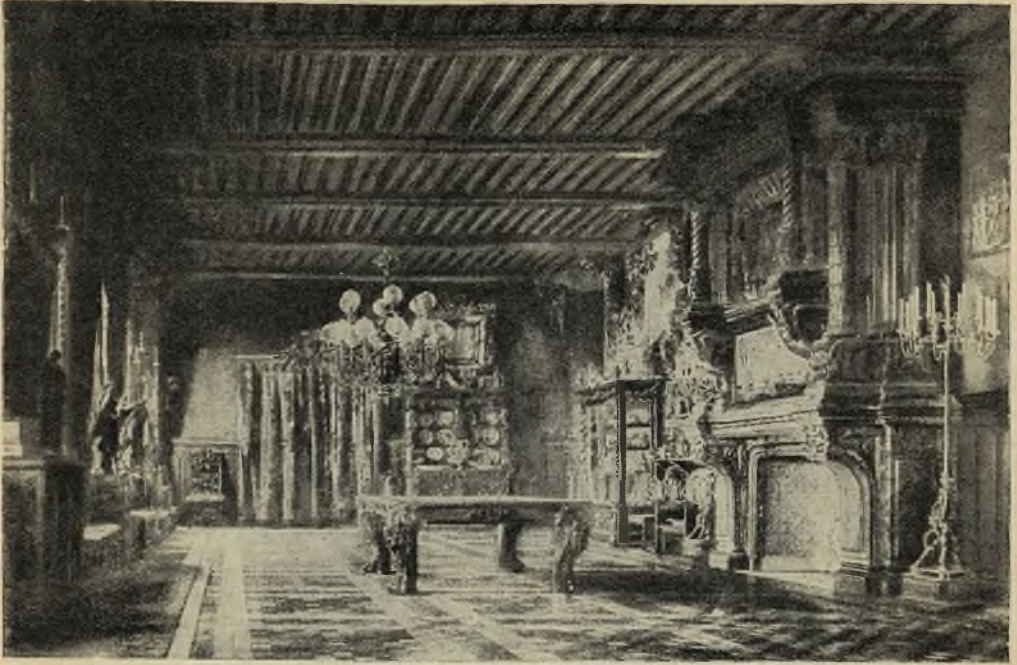
Подобные же идейные требования стояли перед Маковским и в его другой грандиозной композиции „Поцелуйный обряд“ (1895 г.). Это — аналогия „Свадебному пиру“ и вариация на ту же тему. Здесь мы имеем дело с той же идеализацией истории, с тем же классово-предвзятым ее суживанием. Колоссальные и пышные фигуры бояр, эффектно „развернутая“ композиция, штампованная краснота статичных и однообразно-правильных лиц, нагромождение оперных костюмов и музейной утвари ставят

„Поцелуйный обряд“ в один ряд с „национальными“ достижениями великосветского исторического маскарада. Но картина Маковского заставляет обратить внимание на другую немаловажную особенность его творчества. Боярская горница пронизана светом, обобщающей и сквозящей золотисто-зеленой тональностью. Живописец преобладает в Маковском над рисовальщиком; при всем поверхностном шегольстве его театральных сцен у него попадают куски живой, наблюдаемой живописной реальности. Это особенно сильно ощущается в его ранних композициях — „Балаганах“ и „Переносе священного ковра в Каире“ (1876 г.). Последняя сильна движением широко трактованной толпы, движением взволнованного, горячего и пыльного воздуха и особенно — сильными живыми и динамичными фигурами фанатиков на первом плане слева. Разметавшиеся одежды, мелькающие ноги несутся в одном вихре с поднявшимся песком. Линии смешались; мягко и жирно ложащийся мазок „душит“ рвущуюся крикливость локальной пестроты, требуемой непререкаемыми законами академического жанра. Этот момент в творчестве Маковского го-



К. Маковский. Портрет жены художника.

C. Makovski. Portrait de la femme de l'artiste.



*М. Виллие.* Столовая в доме графа Кушелева-Безбородко.

*M. Villiers.* Salle-à-manger au palais du comte Couchelev-Bezborodko.

ворит за постепенное подчинение академизма, вплоть до его крайне правых ответвлений, все усиливающемуся живописному началу победоносной буржуазной школы<sup>12</sup>.

#### 4

Характеристика крепостнического национализма была бы неполна без фигуры живописца, скульптора и рисовальщика М. О. Микешина. Последний интересен не только своей связанностью с рассматриваемым течением, но сложным процессом своего творчества в целом, позволяющим нащупать еще одно русло перерождения академического идеализма, на этот раз путем создания предпосылок будущего символизма и нео-романтизма.

Микешин известен в первую очередь своими эффектными проектами памятников. Им спроектированы памятники Тысячелетию России, Екатерине II, адмиралу Грейгу, Александру II, Богдану Хмельницкому, Дон Педро IV, Ермаку, Лермонтову, Иоанне д'Арк, матросу Шевченко, севастопольским героям и т. д. и т. п. В этих официальных монументах, делавшихся обычно на конкурс, по специальному заданию и специальным требованиям, уже проявляется двойственность художественной мысли Микешина. Он свободнее в иностранных проектах, скованнее и подобострастнее в русских.

За редкими исключениями, например — первого проекта памятника Богдану Хмельницкому (простого и слабо подражания Медному

всаднику), все отечественные проекты Микешина колеблются вокруг одного неизменного стандарта — пирамиды. Памятники Тысячелетию России, Екатерине II, Ермаку и ряд других вписаны в пирамиду, в иных случаях удлиненную до пределов высокого ампиричного обелиска.

Возьмем первый из этих проектов. Стремление провести глаз зрителя от „служащих основанием России“ обезличенных народных масс к возглавляющему их царствующему дому заставляет дать в нижней части пьедестала широкий пояс измельченных многочисленных барельефных фигур, играющих скорее декоративную роль, а над ними крупные фигуры царствовавших на Руси особ. Династический хоровод окружает испещренный крестами земной шар, который в свою очередь венчается фигурой ангела с большим вертикально поставленным крестом, благословляющего колена-преклоненную Россию и романовский герб. От верхушки креста к „народному“ основанию памятника идут расширяющиеся грани композиционных треугольников. Религия венчает и освящает дела царствующей династии, как продолжательницы древней княжеской власти. Но в памятнике Тысячелетию России, также, как в памятнике Екатерине II, в четкую и холодную идеальность схемы уже вносятся националистская аксессуарность и подробная детализация. Классический орнамент утяжеляется, в него вводятся византийские кресты и славянская вязь.

Таким образом, скульптурные или предназначенные для крупной скульптуры работы Микешина дают полное право считать его представителем рассматриваемого нами крепостнического национализма. Черты последнего мы усматриваем и в некоторой слащавой „славянизации“ типажей. Но не в этой части его многочисленного художественного наследства лежит основной интерес. Его рисунки и иллюстрации, до сих пор незаслуженно неисследованные, позволяют вскрыть и уяснить многие, оставшиеся темными пятнами, участки позднейшей художественной культуры, вплоть до противоречивой и сложнейшей фигуры Врубеля, проливают свет на неисследованные истоки творчества последнего и показывают процесс перерождения реакционного академизма с совершенно новой стороны. При изучении декоративного модерна 90-х годов и позже „Мира искусства“, которым сейчас уделяется большое внимание, еще ни разу не ставилась проблема их преемственности именно с рисовальщиками — представителями реакционного академизма в предшествующие два десятилетия. Линейная культура последних и своеобразный процесс ее внутреннего разложения, являвшийся результатом внедрения в нее новых элементов буржуазного сознания, позволяет сделать это заключение. На материале графических и акварельных работ Микешина мы попытаемся хотя бы вкратце проиллюстрировать это положение. В качестве интересного для анализа примера возьмем ряд иллюстраций к „Вию“ Гоголя, в частности — рисунок, называющийся „Хома Брут у ректора семинарии“. Юный и слащаво-красивый Хома в аккуртно прорисованном и проштрихованном кафтане стоит на втором плане за непомерным животом лукавого наставника. Слащавая идеализация образа первого из них, взятая из арсенала национального академического жанра, противоречит преувеличенному гротеску второго. Но гротеск этот отнюдь не натуралистического, не эмпирического порядка, чем характеризуется современная Микешину либерально-буржуазная карикатура: и безобразная гипертрофия размеров ректора и противопоставленная ей миловидная пропорциональность Хома в рассматриваемом рисунке Микешина — не что иное, как романтические контрасты, в основе своей имеющие идеалистическое противопоставление идей добра и зла. Именно это противопоставление и лежит в основе большинства иллюстраций Микешина.

Характерно, что как раз поиски романтизованного образа мирового зла заставили Микешина отходить от плавной текучести академической линии к гротескной раздробленности и угловатости штриха. То, что впоследствии стало считаться индивидуальной чертой Врубеля — модернистская изломанность линии и раздробленность красочных плоскостей — накопляется в глубинах реакционного дворянского романтизма конца 70—80-х годов. Что именно у Микешина можно нащупать корни ранней врубелевской романтики, следует в особенности из анализа двух кавказских рисун-

ков-иллюстраций Микешина к Лермонтову, хронологически относящихся, по видимому, к периоду 76-80-х годов — „Гурийца“ и „Лезгинки“. Последняя представляет собой незавершенный рисунок пером и свинцовым карандашом грузинской танцевальной сцены. Центральной фигурой является молодой гуриец, партнерша-девушка тонкой пунктуацией намечена на втором плане. Вокруг — зрители, слева — музыканты. Лермонтовский романтизм получает здесь своеобразную трактовку. Микешин наделяет гурийца женоподобной грацией, салонизирует его. Вместо жестких и черствых кавказских лиц, которыми изобилуют альбомы Горшельта, Дмитриева-Кавказского, раннего Верещагина и других присяжных кавказских батальных хроникеров того времени, — здесь горбоносые красавицы с непомерно большими глазами газелей. Женственность всех образов сочетается с тяжелой узорчатостью украшений. Но узорчатость эта коренным образом отлична от знакомой Микешину по другой его специальности — скульптуре — точной детализации. Теперь это — романтизация деталей, а не их фиксации, декоративное мерцание и свечение украшений.

Образ гурийской девушки — прототип врубелевской Тамары. Тот же идеально нежный овал лица, те же мягкие тени под чрезвычайный овал длинными опущенными ресницами, та же мистическая неясность очертаний. Так в творчестве одного и того же художника мы встречаемся с реминисценциями самого рутинного и официозного академизма, в его националистском одеянии, и первыми проблесками будущего неоромантизма и модернизма, распутившегося пыльным цветом лишь десятилетие спустя. Чтобы не возвращаться больше к данной проблеме, следует указать, что в ряде рисунков Микешина мы встречаем борьбу этих двух начал. Нелишне еще оговорить, что хотя подобные Микешину явления в лагере академической реакции были единичны, этот факт еще не позволяет пройти мимо них, как якобы не имеющих симптоматического значения. Они представляют собой первые признаки назревающего внутри академизма нового процесса. Новая реакционная волна, на этот раз — мистического идеализма, вставала против буржуазного реализма и против собственных и вынужденных натуралистических уступок. Но процесс этот, развивавшийся уже в новой социально-экономической ситуации, выходит из рамок нашей статьи.

## 5

Требование „натуральности“, объективной фиксации реальной оболочки предметов становится к 80-м годам доминирующим и в академической живописи. Но было бы ошибкой думать, что этим требованием снималась идейная сущность искусства. „На почве и средствами самой строгой действительности должна . . . быть представлена самая идеальная духовность“<sup>13</sup>. Так надлежало быть в исторической живописи. Но к этому же должен



*М. Микешин. Страшная месть. Эпilog.*

*M. Mikeshine. La terrible vengeance. Épilogue.*

был стремиться и пейзажист. Ибо господствующим положением идеализма рассматриваемого двадцатилетия (даже его „либеральных“ ответвлений) в его борьбе с эмпиризмом было то положение, что „опытное начало идет исключительно от частного к частному... всякое объединяющее начало тут исчезает“<sup>14</sup>; что реализм пытается „изучением частички конечного заменить стремление к бесконечному“<sup>15</sup>. И пейзажисту также надежало в своем творчестве непосредственно приобщаться к абсолюту, как это должны были делать представители „высокого“ искусства. Иначе говоря, в чувственных формах следовало выражать идеальное или, как писал гегельянец Данилевский, „в телесных образах [воплощать] высшие проявления духа без помощи аллегорий“.

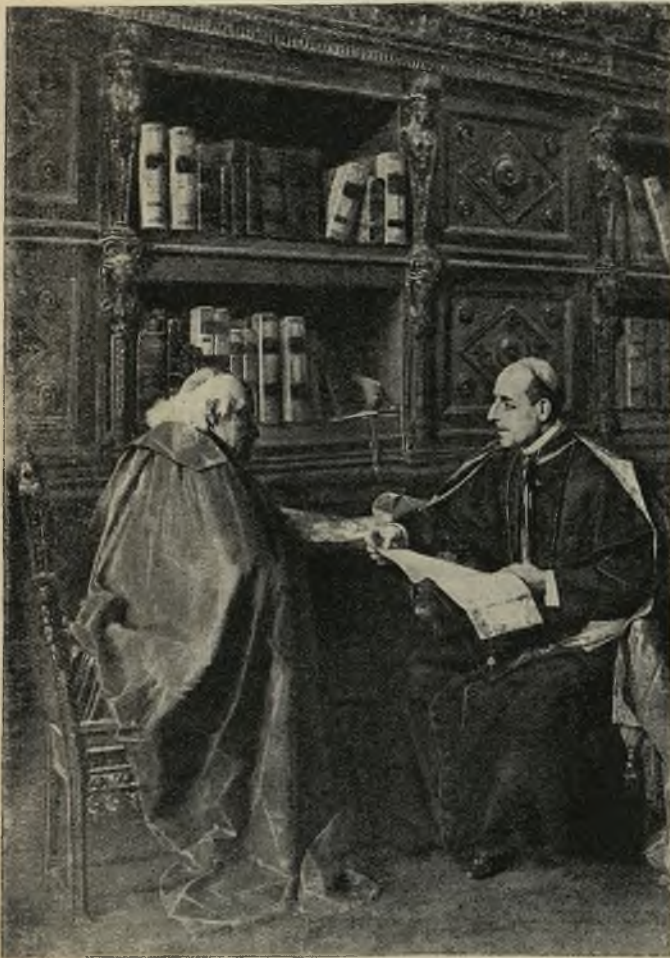
„Без помощи аллегорий“—было уступкой, следующим прогрессивным шагом крепостниче-

ского искусства. Вспомним, какое значение придавал аллегориям еще А. И. Иванов в письмах к сыну, считавший, что, „бессловесному искусству“ невозможно обойтись без нее для выражения высоких задач, перед ним стоящих. Следовательно, так называемый натурализм академической живописи был не чем иным, как попыткой ассимиляции эмпиризма, чисто внешним его усвоением в одних и тех же реакционных целях. Это подтверждается тем, что ему осторожно отводилось место в пейзаже или исторических реже—бытовых, аксессуарах. Последнее особенно сказалось в возрожденных с 70-х годов классических композициях Семирадского, Бакаловича, Бронникова. Аналогичное явление наблюдается и по отношению к историческому и бытовому жанру. Мы видели, что историческая живопись в большинстве своем тянула к жанру, к исторической бытовой сцене. Это

было закономерно, и каждая попытка борьбы с этим процессом служит лишним доказательством живучести и активности реакционной идеалистической эстетики, активности особенно усилившейся в 80-х годах.

Следует отметить, что к рассматриваемому периоду основные завоевания романтического академизма сконцентрировались преимущественно в итальянском академическом жанре. Заданное представление о „вечной красоте Италии“ позволяло сохранить установленный живописный кодекс в наибольшей чистоте. Твердые правила академической школьной штудировки итальянского быта, типов, костюмов, утвари создали необходимую почву для того, чтобы академическая культура дошла до 900-х годов почти нетронутой именно в этой отрасли искусства. В итальянском жанре нашло свое удачайшее разрешение противоречивое требование академической эстетики 70—80-х годов—сочетать „строгую действительность“ с идеальной красотой. Стоило переменить действительность, и вопрос счастливо разрешался. Недаром пенсионерам—живописцам и скульпторам—продолжали вменять в обязанность и в 1885 г. жить и работать только в Италии<sup>16</sup>.

Неизменно верным раз навсегда избранной дороге на этом поприще оставался А. А. Риццони. Скромный мастер чеканных бытовых



А. Риццони. Совещание кардиналов.

A. Rizzoni. Les cardinaux.



А. Ризцони. Богослужение в капелле.

A. Rizzoni. Te Deum dans la chapelle.

итальянских сцен пользовался гораздо большим уважением крупнейших русских художников, чем это принято думать. В одном из своих писем Врубель пишет о смерти Ризцони с большим волнением, подчеркивая роль его как мастера. Отношение молодого поколения живописцев 80-х годов к Ризцони имеет в основе своей то же уважение к лучшим носителям академической линейности, которое они все питали к своему учителю и борцу за чистоту классических академических традиций П. П. Чистякову. С этой точки зрения, итальянские рисунки последнего и картины Ризцони имеют много точек соприкосновения. То, что Чистяков любил называть „скелетом“ картины — ее четкую линейную структуру, — лежит в основе работ Ризцони. Их малые масштабы, незамысловатость и непритязательность построения (двухфигурная „Беседа кардиналов“, маленькое „Богослужение в капелле“ и др.) тесно связаны с ювелирной чеканкой каждого предмета, каждой тончайшей линии изображенного лица. Человек и окружающие его предметы равноценны. Бесстрастие Ризцони прорывается теплотой только в передаче облюбованного им аксессуара — хрустящего шелка пурпуровых кардинальских мантий, малинового бархата их шапочек, белого батиста головного убора монахинь. Сенсуальное пробивается в насыщенном цвете, пробивается через ясную четкость его твердой, плавной и уравновешенной линейности. Последняя преобладает, она ведет за собой цвет, она им управляет. Цвет вкован в ювелирную ее оправу.

Книги на полках в „Беседе кардиналов“, корешки их переплетов, холодные глаза молодого кардинала в одинаковой мере отшлифованы.

Мастерство Ризцони именно в той грани, которую ему удалось сохранить между предельной верностью руки и глаза и легко ему доступной элегантной виртуозностью. Идеальное благородство кардинальских лиц и плавных жестов введено в оболочку осязаемой материальности, в раму реальных живых предметов. „Строгая действительность“ и „идеальная духовность“. Но и „строгая действительность“ при желании может быть повернута стороной одним лишь блестящих одежд, переданных с тонкостью и знанием дела опытным и старым гурманом. Самая фактура Ризцони представляет не менее тонкое отслоение многовековой живописной культуры. Твердый, гладкий красочный слой приближается своей эмалевидной поверхностью к лучшим образцам миниатюрного письма. В творчестве А. А. Ризцони нашло свое лучшее проявление, обычно мало выразительное, многочисленное производство академической „итальянщины“ 70—80-х годов. Жанры Сорокина, Боткина и ряда других художников служат подтверждением высказанным положениям на худших примерах. Стоящий перед нами сложнейший вопрос о пересмотре отношения к академической культуре, наряду с другими, требует специального изучения и Ризцони.

6

70-е годы, как неоднократно указывалось современниками, озаменованы временным

возрождением академического престижа и укреплением академических позиций. Общая реакция в идеологической области, обозначившаяся еще с 1866 г., после памятного караковского выстрела, с начала 70-х годов пошла в решительное наступление. В философии реакция вновь подняла временно отодвинутое под натиском позитивизма 60-х годов знамя немецкого идеализма, в первую очередь — Гегеля и Шеллинга. Но теперь учение Гегеля оказалось орудием не либерального дворянства, каким оно преимущественно служило в 40-х

годах. На новой ступени общественного развития к Гегелю обратились взоры реакционной группировки в русской философской науке — профессоров духовных академий, архимандритов, попов. И обратились не случайно. В борьбе с позитивизмом, с „разрушением эстетики“, базирующимся в первую очередь на достижениях естественных наук, в борьбе с развивающимся психофизиологическим направлением в русской эстетике поповщина должна была естественно выдвинуть более углубленную и передовую философскую аргументацию,

в то же время дающую немалый простор их идеалистическим, и зачастую кустарным толкованиям<sup>17</sup>. Еще более важную роль в крепостническом лагере играла в этот период философия Шеллинга. На ней, в основном, базировались в своих эстетических взглядах вожди реакционной публицистики и критики — Катков и П. М. Леонтьев<sup>18</sup>. К 80-м годам преобладающее значение получает эстетическая теория Канта, к которой неоднократно прибегают преподаватели эстетики в Академии художеств Сабанеев и Саккетти. К концу рассматриваемого периода в учении начинающего В. Соловьева на передний план выдвигаются Шопенгауэр и Гартман.

Художественная практика крепостников также испытала на себе „бодрящее“ воздействие реакции. Хотя итальянский жанр служил неплохой отдушиной академическому идеализму, он все же не снимал с него основной задачи — реставрации исторической и религиозной живописи. Поэтому здесь велась большая и серьезная теоретическая борьба. Уход художников, втянутых реалистическим движением раннего передвижничества в бытовизм, трактовался как преступление перед вечными идеалами искусства. Средство же для укрепления исторической живописи реакция видела в возрождении интереса к античности.

Академический классицизм на новом этапе не представлял собой специфически художественного явления. К спасительному идеологическому воздействию классицизма пришлось прибегнуть правительству Але-



Г. Семирадский. Порыв ветра.

H. Siemiradzki. Un coup de vent.

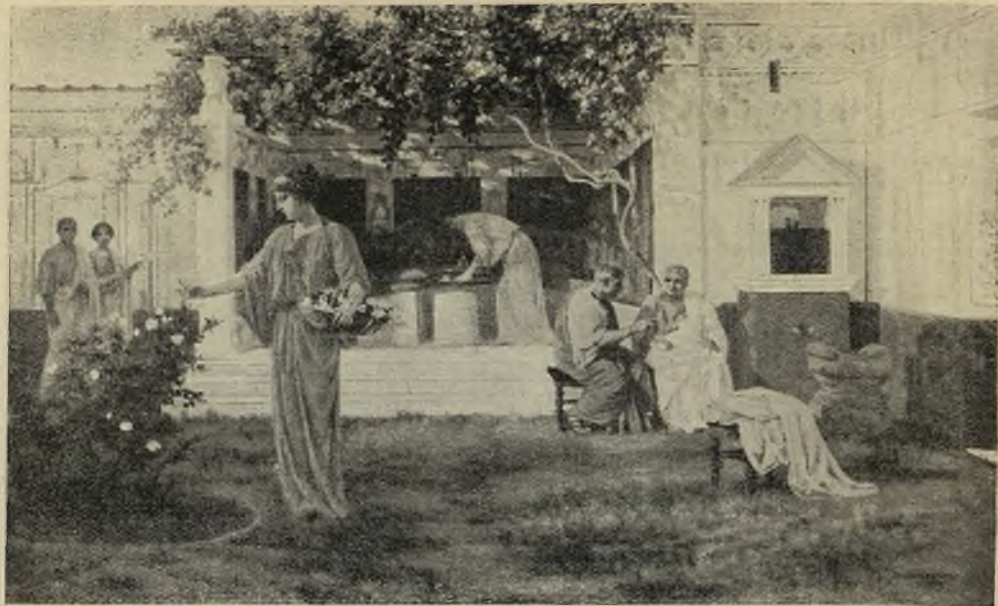


Г. Семирадский. Христос у Марфы и Марии.  
H. Siemiradzki. Le Christ chez Marthe et Marie.

ксандра II (в лице министра просвещения Д. А. Толстого), например, и в реакционной реформе средних учебных заведений. Известно, что эта мера—уничтожение реальных гимназий и замена их классическими, где на зубрежку древних языков и литератур уходило  $\frac{3}{4}$  учебного времени, — была направлена к аналогичной академической цели: искоренению материалистического мировоззрения и „губительного“ влияния естественных наук (того же „опытного начала“). Характерно, что примером для реформы Толстому и его ближайшему помощнику и вдохновителю Каткову служила классическая система обучения строго аристократических колледжей Англии. Если же учесть, что реформа обучения сопровождалась специальными постановлениями, направленными к сокращению в гимназиях числа детей купцов, мещан и разночинцев, классовый смысл правительственных мероприятий станет еще ясней.

Возрождение классицизма в Академии и с этой точки зрения соответствовало общей реакционно-дворянской тенденции. „В воспитанных в классицизме Каткове и Леонтьеве Англия с ее консерватизмом и стремлением к спокойному органическому развитию должна была вызвать наибольшее сочувствие“, — пишет биограф Каткова С. Неведенский<sup>19</sup>. Причина не покидавшего Каткова англоманства вскрывается, впрочем, им самим гораздо более откровенно, чем его биографом. „До сих пор, — замечает Катков в одной из своих статей, —

только англичане выучились искусству делать реформы без революций, и мы, кажется, ничего не потеряем, если будем соревновать им в этом отношении“<sup>20</sup>. Использование строго изученной античной археологии для идеологической пропаганды средствами искусства абстрактных идеалов вечной красоты, мужественности, благородства, тонких манер и блаженного безделья с начала XIX века стали излюбленным художественным методом английских тори. Вершиной этой линии в Англии к 70-м годам было творчество Альмы Тадемы. Нет никакого сомнения в том, что оно было образцом для всей плеяды русских классиков, в том числе и в первую очередь для Семирадского. Это, понятно, отнюдь не означает, что русский классицизм семидесятников-академистов не был в достаточной мере явлением самобытным: над его созданием и укреплением немало потрудились русская идеалистическая эстетика, исходившая из интересов крепостничества, и с ним вела сильнейшую борьбу русская буржуазная школа живописи в лице Стасова и Крамского. Последний превосходно понимал, что именно в этой плеяде художников кроется основная опасность буржуазному художественному развитию, что в них возродилась в новой форме ненавистная ему собирательная „брюлловщина“, что в их лице встает новая волна консерватизма, и консерватизма более умного и тонкого, более „европейского“ и потому более опасного, чем доморощенное мракобесие Марковых и Бруни.



С. Бакалович. Атриум.

S. Bacalovicz. Un atrium.

Усиленные нападки дружественной передвижникам прессы на античные композиции компенсировались не менее яростными выступлениями их защитников. В 70-х годах эти силы были неравны, с креном в сторону передвижников, так как 60-е годы еще не потеряли своего демократического обаяния. Но наступление началось, и Крамской первый сигнализировал опасность. „Вы думаете, что Бруни— это Федор Антоныч, старец?“— писал он Репину 6 января 1874 г. „Как бы не так. Он из всех щелей вылезает, он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского... ему имя легион. Что нужно делать? Его еще нужно молотом. И так без конца борьба“.

Через десять лет эти боевые призывы станут пессимистическим констатированием факта, что вся молодая академическая смена „не на стороне национального искусства“, что наступает время его „систематического вытравливания“, что вся пресса на стороне Семирадских и Бакаловичей. Несомненно, последнее утверждение было преувеличено, но большая доля правды и ясного отчета в происходившем имелаась налицо. За возрождение классицизма в искусстве поднимали голос и поэты, и прозаики, и критики.

Еще новый в 70-х годах классицизм академической живописи к середине реакционных 80-х годов завоевал себе прочное положение. Отношение к нему демократов народников и буржуазных либералов было равно отрицательным. Когда Глебу Успенскому понадобилось изобразить изменившего народническому радикализму маленького буржуа, он повесил в его гостиной „Римлянку, входящую в бассейн“ и „Римлянку, выходящую из бассейна“. Даже

дворянин-либерал Кавелин, неоднократно возвращавшийся к вопросу о классицизме в искусстве, признавал за ним чисто образовательную и воспитательную функцию, но ни в коем случае не соглашался подражанием классическим формам заменить представление о действительных явлениях видимого мира.

Тем большее противодействие встречала художественная реакция в еще молодом передвижничестве. Такой чуткий наблюдатель общественной жизни, как Крамской, не напрасно объявлял тревогу. „Вы только теперь, наконец, увидели, что консерваторство начинает свое наступление по всей линии, со всей своей тяжелой артиллерией давления и гашения“, упрекал он впоследствии Стасова, в своем „упоении ростом национальной“ буржуазной школы не видевшего опасных симптомов. Опасность была налицо, и Крамской ее видел даже в ее зачаточном состоянии, задолго до 80-годов, когда она распустилась пышным цветом.

7

Общий путь, пройденный всей классической школой русского академизма, легче и выпуклее остальных выявляется на пути, пройденном признанным корифеем русского классицизма 70—80-х годов Г. И. Семирадским. К этому же принуждает и чрезвычайная популярность Семирадского, побудившая Академический совет уже в 1878 г. признать его—тогда еще пенсионерскую—деятельность „делоющей честь и Академии и всему русскому искусству“. Первой работой Семирадского, заставившей говорить о нем, была купленная Але-

ксандром III римская „Оргия времен цезаризма“, еще целиком по композиции, колориту и освещению связанная с академическим ученичеством. Уже в этой показательной для раннего Семирадского работе можно усмотреть его дальнейшую тенденцию—не порывая с установленными композиционными правилами, найти возможность ими маневрировать. Уйти же от них, т. е. от основы основ академизма—традиционной и условной композиционной статики,—ему удалось лишь в самой незначительной мере. Но за десять лет, прошедших с появления „Оргии“ на академической выставке 1872 г., в творчестве Семирадского наступил решительный перелом. Если бы этого перелома не было, нельзя было бы в полной мере говорить о возрождении и укреплении академических позиций. Этот перелом уже просматривался в картине „Женщина или кубок“, в „Танце среди мечей“ в „Светочах христианства“, но с особой силой и полнотой нашел он свое выражение с середины 80-х годов: в картинах „Христос у Марфы и Марии“—с одной стороны, и „Фрина на празднике в Элевзисе“—с другой.

Обратимся к первой из них. При беглом взгляде—смелое для современников реалистическое отступление от привычных условностей „Домашние“ позы Христа и сидящей у его ног Марфы на заднем плане, духота жаркого дня в залитом светом саду, солнечные пятна на затемненном песке—все это говорит, казалось бы, о совершенно новом, „интимном“ мироощущении. Но пейзаж в „Христе у Марфы и Марии“—лишь реалистическая декорация, в разладе и разногласии с основными действующими лицами. Христос выдержан полностью в канонических тонах. Отступление от традиционного синего гиматия не играет роли. Тип лица и одежды

оставлен прежний. Жест сохранен в точности. Те же полураскрытые изящные и тонкие руки, из которых одна слегка отведена в сторону (символ благости), другая—указывает на небо. Мария, интимно сидящая у его ног, облачена в эффектный „сирийский“ костюм, своим мягким голубым тоном отвечающий серо-желтому платью Христа. Документальная подробность—старинная иудейская арфа—лежит на земле.

„Высшая идеальная духовность“, о которой так заботилась близкая академизму эстетика, нашла себе здесь тем лучшее выражение, что она получает у Семирадского силу и убедительность достоверности, достигаемой



Г. Семирадский. Фрина. (Деталь.)

H. Siemiradzki. Phryné. (Détail.)



И. Селезнев. В Помпее.

I. Séleznev. A Pompéi.

натуралистической точностью аксессуаров и кажущимся реализмом пейзажа.

Пейзажными фонами Семирадского пытаются доказывать, будто он стремился к передаче ощущения, будто в его творчестве нашла отражение субъективная лиричность. Возьмем небольшую его вещь „Порыв ветра“. Это — подчеркнуто — солнечный этюд девочки, стоящей на скале над морем в развевающемся от ветра белом платье. Здесь достигнуто, на первый взгляд, чувственное и свежее ощущение воздуха и большого пространства. Но это только первое и беглое впечатление. Характерно, что воздушная вибрация (первый формальный признак импрессионизма) здесь передана чисто механическим путем, а именно — движением линий платья и волос, вздернутых ветром. Иначе говоря, мы видим, что даже в этюде с претензией на импрессионистичность, на мимолетность впечатления, отсутствует воздушная перспектива. Современный этюд Семирадского столь же идеалистичен, как и его классические композиции. Идеальная и светлая по гамме схема лежит в основе его творчества, и она всегда и неизменно одинакова. К подобной схематизации ведет одно лишь раз и навсегда установившееся представление художника об отвлеченном „изящном“ в природе и человеке.

Но русский академический классицизм, понятно, не мог оставаться застывшим, неизменным. Классицизм эклектически приспособлялся ко многому, шедшему от буржуазного художественного мироотношения, заимствуя, впрочем, лишь чисто внешние формальные признаки и тем маскируя свою основную установку. Так было и с классическими композициями Семирадского, где некоторые из элементов буржуазного художественного мышления оказались в роли реалистически-живописного флера. С этой точки зрения „Фрина“ (1889 г.) —

грандиозный синтез пройденного пути. Здесь объединены в единой торжественной статике каноны нового академизма. Неслучаен выбор эффективного сюжетного момента — победа женской вечно идеальной красоты над переходящими земными препятствиями. Абстрактность и заданность стоявшего перед Семирадским живописного образа и самой Фрины и окружающей ее толпы вновь вызвали установленную композиционную условность. Здесь мы опять встречаемся с усложненной архитектуроникой его многофигурных композиций. Здесь опять в основе лежит неоднократно повторяемая треугольная система. Композиционная схематика остается неизменной, хотя и усложненной. Верность классическому канону подчеркивается центральной пирамидальной группой Фрины и ее прислужниц. Герония празднества помещена слева от основной вертикали, лицом к зрителю. Движение направлено по диагонали от верхней толпы у храма сначала к Фрине, на ней задерживается и идет дальше к морю, указывая этим основную логическую нить темы. Строго линейная расчлененность пространства, четкость перспективы в одинаковой мере с сухой локальностью цвета характеризует „Фрину“. Отчетливость достаточно дематериализованных аксессуаров пытается подчеркнуть мнимую „реальность“ идеальной ее красоты, скомпилированной из нескольких греческих Афродит. К этой же цели направлены трезвость равномерного освещения, и упомянутый нами прием „воздушного“ заднего плана — моря и неба<sup>21</sup>.

Классицизм в творчестве Семирадского приобрел еще одну специфическую черту. Последняя, частью отмеченная нами в „Христе у Марии и Марфы“, получила развитие в античных жанрах — „По примеру богов“, „Светящийся червячок“ и др. Мы говорим о типично буржуазном интимизме этих лю-

бовных сцен. То, что Бенуа называет милой „домашней жизнью древних“, является не чем иным, как перенесением в древний мир современных дворянских представлений об идеальной, вечно юной любви со всеми необходимыми атрибутами: лунным светом, тихой водой, лебедями и статуями „молочной белизны“, мелькающими „меж деревьями“. На этом пути сильнее Семирадского оказался лишь один Бакалович, в значительной степени уступающий ему во всех других случаях как самим диапазоном творчества, так и чисто живопис-

ными достоинствами. Линия античных жанров—оборотная сторона возрожденных исторических античных композиций. Это такой же ответ на растущий буржуазный индивидуализм в дворянском мировоззрении, как и национальный жанр—оборотная сторона исторической живописи национальной академической школы.

Абстрактное задание, лежащее в основе классической живописи академистов, конструктивно находило свое выражение в условной, геометрически выверенной, хотя и усложнен-



*В. Поленов. В парке.*

*V. Poliénov. Dans le parc.*



В. Поленов. Арест гугенотки графини д'Эстремон.  
 V. Polenov. Arrestation de la comtesse d'Estremont.

ной композиции, в стремлении сохранить линейное расчленение пространства. Строгую условность нарушали вторгавшиеся элементы так называемого „живописного реализма“, грозившего постепенно поглотить последний твердый оплот Академии.

Опасность победного шествия „живописного реализма“ постепенно переставала замечаться. Семирадский еще умело извлек из него чисто идеалистическую выгоду. Но это не всем удавалось. В частности, Поленов обязан ему своим раздражаемым надвое творчеством. Падала культура Академии—строгая линейность, а с нею и всероссийский художественный престиж. К концу 80-х годов понадобилось подкрепить его переливанием передвижнической

крови, потому что все лучшие силы, в том числе и их собственные либеральные отпрыски, были в передвижническом лагере или хотя бы участвовали на их выставках.

## 8

Весь пореформенный строй России, как неоднократно и настойчиво указывалось Лениным, представлял собою сложный процесс „двух путей“ развития русского капитализма. „Либо — сохранение главной массы помещичьего землевладения и главных устоев старой „надстройки“; отсюда — преобладающая роль либерально-монархического буржуа и помещика... Либо — разрушение помещичьего землевладения и всех главных устоев соответствующей старой „надстройки“, т. е. путь революционного крестьянства и демократизма<sup>22</sup>. В борьбе с последним, на единый для них „прусский“ путь старались направить русское хозяйство, политику, науку, искусство объединенные усилия либеральных буржуа и помещиков. Правительственные реформы сверху — противoves революции снизу — такова была основная тенденция либерализма. Тенденция эта расчищала путь капитализму, по мере возможности сохраняя и охраняя остатки крепостничества.

Надежды дворянского либерализма на то, что мудрые и благие начала разумного порядка „феодално-упорядоченного“ капитализма возьмут верх над „безумными и опасными фантазиями“ ненавистных Чернышевских, лежали в основе теоретических высказываний таких его представителей, как Чичерин и Кавелин. Влияние и роль последнего для характеристики идеологии либерального дворянства 70-х годов и половины 80-х особенно показательны. „Подлый либерал Кавелин“ (Ленин) оставил в своих многочисленных трудах яркое и многостороннее подтверждение ленинской характеристики русского либерализма. В статье А. Ф. Кони „Памяти К. Д. Кавелина“ приводится многозначительная фраза последнего: „Когда на меня тяжело действует какое-нибудь безотрадное явление в русской жизни... я вспоминаю Петра—и ободряюсь, или читаю о Христе, и мне становится легче, и спокойствие сходит в мою душу“<sup>23</sup>.

Сопоставление Петра Великого и Христа может быть признано классическим символом русского либерализма 70—80-х годов. Культ Петра в русской исторической науке и искусстве сопутствовал либеральным тенденциям и служил одним из выражений обуржуазивания дворянского сознания. В основе этого „обожествления“ Петра лежало не только стремление к переводу крепостнической, азиатской России на рельсы европейского капитализма, но и обоготворение сильной личности и ее роли в истории. „Проповедь личности, работающей в обществе и для общества, но не поглощаемой им, проповедь нравственного возрождения и обращения к вечным вопросам самопознания от суетных забот житейской прозы“, по формулировке Кони, составляла цель всех последних трудов Кавелина.

Внутренней борьбой буржуазного индивидуализма и реализма с крепостнической идеологией, которая, по определению Ленина, выражалась в пореформенной России, между прочим, во всяком призыве к „вечным“ истинам религии и „вечным“ началам нравствен-

ности<sup>24</sup>—характеризуется в основном дворянский художественный кругозор 70—80-х годов.

Выявление специфических черт художественного сознания именно этого крыла либеральной интеллигенции, в отличие от ее буржуазных групп, представляет, по понятным причинам, большие трудности. В сущности, этот процесс необходимо рассматривать в его общности, отчего его внутренняя противоречивость выявилась бы ярче. В эстетике и практике представителей дворянского крыла художественного либерализма мы неизменно встречаемся с многими чертами, которые определяют искусство смыкавшейся с дворянством крупно-промышленной буржуазии, как и в искусстве последней, в особенности с конца 80-х годов, все отчетливее начинают проступать черты реакционного идеализма. Поэтому в нашем анализе естественно основной акцент перенести на доминирующие в творчестве ряда художников черты, связывающие дворянский либерализм в первую очередь с крепостниками—с основным руслом того течения, которое именуется академизмом. Тогда мы



В. Поленов. Бабушкин сад.

V. Polienov. Le jardin de grand'mère.



*В. Поленов. Грешница.*

*V. Polienov. La femme adultère.*

убеждаемся, например, что тем же Кавелиным в его эстетические высказывания вносилась даже непосредственная идеализация самого крепостного права. Она же отчетливо выступает в некоторых работах Клодтов, Поленова и др.<sup>25</sup>

Одной из основных черт дворянского либерализма 70—80-х годов была попытка примирения начал материалистической и идеалистической философии, приводившая в результате к идеалистической эклектике. По утверждению Кавелина, существование души — специфических и отличных от реальных явлений явлений психических — подтверждается, между прочим, и тем, что картины, статуи, рисунки могут изображать никогда не виденных медуз и драконов, что художник, лепя бюст реального человека, может создать его, не смотря на оригинал, т. е. воспроизводя свое собственное о нем представление. Между внешним миром и миром психическим существует соответствие, а не непосредственная связь. Они независимы и отличны друг от друга. Художественное произведение есть конкретизация условных знаков, — представлений о человеке, о тех или иных предметах. В мире материальном — непрерывное видоизменение, движение и борьба противоположностей; в психическом же мире каждого отдельного индивидуума эта борьба, движение, взаимодействие и сцепление частных обобщаются и примиряются в том смысле, что частности обособляются в представлении одна от другой, „разводятся“ в стороны, и действительность предстает в сознании „обобщенной и замуреной“. В искусстве, как особой области мышления, происходит аналогичный процесс. „На картине, в книге, в песне, в статуе действительная жизнь, борьба, битва, победа и поражение возводятся в художественное создание, в котоом живые чувства, страсти, мучения, радости, стоны, кровь и крики являются преобразенными и примиренными в общем впечатлении прекрасного“<sup>26</sup>.

Искусство потому-то и „примиряет“ это противоречие материального и духовного, что выражает вновь в конкретных материальных предметах (художественных произведениях) идеальное представление субъекта о внешнем мире. Идея предмета и самый предмет — явления несравнимого порядка, так же как несравнимо различны природа и сознание.

Кавелин проводил на деле теорию, аналогичную теории символов Гельмгольца, и тем самым был — быть может и не отдающим себе в том отчета — кантианцем. Субъективизм теории условных знаков приводил его к совершенно идеалистическим взглядам на современную ему живопись, несмотря на его кажущуюся приверженность к передвижническому реализму и отрицание классицизма. Компромиссное балансирование Кавелина в философских вопросах, как известно, совершенно совпадало и с его либерально-политическим балансированием, оцененным по заслугам Лениным. Но важно установить, что его крен был несомненно в сторону субъективного идеализма, что требование представлений,

соответствующих объективной действительности и „беспристрастной правды“, было лишь частичной уступкой известного всей грамотной пореформенной России дворянина либерала. Характерно, что теория Кавелина во многом совпадала с высказываниями позднего апологета передвижничества Гольцева. Буржуазный либерализм конца 80-х годов приходил к аналогичным выводам. Тенденциозность в искусстве и открывенная проповедь „искусства для искусства“ — вот крайние точки, против которых рука об руку боролись либерально-буржуазные и либерально-дворянские группировки.

Единая вывеска Товарищества передвижных выставок гостеприимно укрывала как действительных демократов-радикалов, так и всех, в той или иной мере отрицавших, а иной раз даже и не отрицавших реакционных установок академизма. Не следует упускать из виду, что либеральная тенденция буржуазной и дворянской интеллигенции до смерти Александра II все же перешивала неистовые реакционные филиппики Каткова и т. п. Только продолжительный и глубокий анализ творчества каждого отдельного участника передвижных выставок дал бы нам возможность с четкостью выявить эту дифференциацию. Между тем ряд художников, неизменных экспонентов и членов Товарищества, настоятельно требует этого пересмотра. Многие из них вошли в Товарищество людьми со сложившимся художественным мировоззрением, не отвечающим в основном идейным установкам жлага передвижников, что не помешало им, благодаря мягкотелому либерализму этого ядра, шествовать наравне с ним от выставки к выставке. Мы знаем, что в них принимали участие Константин Маковский, Боголюбов, Бегров, Харламов, Бронников, Лебедев и др. Если творчество этих художников в значительной мере протекало за стенами Товарищества, то внутри него, т. е. в числе постоянных участников выставок, связанных с Товариществом денежными обязательствами, состояло немало художников, тянувших к академизму.

Отличие их художественного мировоззрения от последовательных представителей „художественного реализма“ в самых основных чертах заключалось в преобладании в нем идеи общего над частным, абстрактного понятия о предмете над его ощущением, а отсюда в линейности над живописностью, линейной перспективой над воздушной, композиционной абстрактной схематикой над реалистической „случайностью“ композиционных приемов, локальности цвета над его живописным „протеканием“ и „рефлектированием“. Их объединяли аполитичность, индивидуализм, психологизм, сентиментальная примиренность с действительностью, интерес к „вечным“ вопросам (например жизни и смерти, проблеме личности) взамен интереса к повседневным задачам и требованиям конкретной действительности. Отсюда то сложнейшее переплетение либерального академизма и передвижничества, которое мы имеем как в теории, так и на практике.

Дело не в том, что представителей первого из них мы находим часто членами передвижных выставок, но в том, что отношение к ним идеологов реализма свидетельствует о сращивании этих двух направлений, так же как об этом свидетельствует художественная критика Кавелина; и элементы новой живописной культуры, которую несло либеральное крыло передвижничества, мы находим в произведениях художников, всеми нитями связанных с академизмом.

9

Участие в передвижничестве такой крупной фигуры в русской пейзажной живописи, какой являлся А. И. Куинджи, общеизвестно. Личное общение с товарищами-передвижниками Куинджи сохранил не только после выхода из Товарищества, но и после окончательного и добровольного одиночного заключения в стенах своей закрытой от посторонних взоров мастерской. Отношения эти естественно шли далеко не только по линии личных симпатий. Куинджи был связан с передвижниками многими чертами своего творчества и сохранил эти черты до самых последних своих произведений. Они то многими принимались за „натуралистическое“ новаторство. Поэтому на последнем, как на моменте характерном не только для самого

Куинджи, но и для всего рассматриваемого академического крыла, необходимо остановиться в первую очередь.

Все отзывы о творчестве художника свидетельствуют, что поворот его к „реализму“ начался с ранней „Осенней распутицы“ (1872 г.). Дебют Куинджи — „Татарская сакля в Крыму“ — носит еще все следы совершенно непереверенного и ученически воспринятого Айвазовского. В „Осенней распутице“ налицо элементы, позволяющие при беглом взгляде отнести этот серенький, дождливый и туманный пейзаж с единственным голым деревом и стынущими лошадьми к непритязательному реализму ранних передвижников. Действительно в „Осенней распутице“, да еще в „Чумацком тракте“, с его усердно выписанными колеями, залитыми грязью и водой, больше данных для подобного утверждения, чем во всех последующих работах художника. Но здесь необходимо отметить, что эта близость носит поверхностный характер. Не случайно, что наибольшей „реальностью“ и достоверностью, схваченными Куинджи в унылом пейзаже, отличаются колеи, залитые водой, размытая дорога. Здесь было то основное ядро, за которое он не мог не хватиться: световой эффект. Ничто в огромном сыром и тусклом пространстве осенней русской равнины не останавливало его внимания. Барбизонской или голландской водяной насыщенности воздуха Куинджи было не поднять; она ему была глубоко чужда. Единственная конкретность — блики на воде — потому и стали убедительно конкретны для зрителя, что только их в действительности и „видел“ художник.

Мы знаем, что северные увлечения Куинджи продолжались недолго. И дело здесь, понятно, не в его буйном южном темпераменте, как это пытается объяснить его биограф Неведомский. Куинджи потому же тянуло к югу, почему туда тянуло всех академистов. Их стремления были в корне противоположны нарождавшемуся националистическому лиризму импрессионистического пейзажа, находившего неистощимый запас художественного наслаждения в открывании все новых черт и черточек в „родной, скромной русской природе“: в рябине, осине, березе, в талом снеге, весеннем воздухе, продрогшей галке. Всех этих национальных мелочей Куинджи не видел и не чувствовал в живописи, хотя видел, знал и любил их в жизни. Насколько „холодно“ в действительности воспринимал он своеобразие русского весеннего пейзажа, имевшего к тому времени такого поэта, как Левитан, свидетельствует его эскиз „Весна“ (1890—1895 гг.). Голубые тени про-



А. Куинджи. Пейзаж.

A. Kouinedji. Paysage.



А. Куинджи. Облако над степью.

А. Kouinedji. Nuage au-dessus de la steppe.

талин, розовая дымка дальнего леса, светло-желтые оголенные деревья и прошлогодняя трава дают сухое и четкое представление о северной весне (сложившееся, однако, не без влияния Саврасова и Левитана), а не острое и свежее ее ощущение: взгляд сверху и очень издалека. Если мы вспомним хотя бы Левитановский „Март“, нам станет это особенно ясно.

„Натуральность“ Куинджи только приписывалась. Виденное просеивалось им через многочисленные сита отдаленных воспоминаний. Куинджи недаром любил смотреть на все с „птичьего полета“. Он любил абстрагированные горизонты и обобщения, вместо конкретного лирического оттенка. К обобщенной форме шел и Левитан. Но у последнего это обобщение было направлено и достигало цели — акцента на субъективно-импрессионистской передаче „настроения“, всегда идущего от конкретного ощущения; у Куинджи обобщение служило лишь средством сконцентрировать все внимание на „идее“ светового и колористического эффекта.

„Почти физиологическое“ раздражение в глазу, которое вызывали картины Куинджи, по свидетельству Крамского, — было в действительности чрезвычайно обдуманной контрастностью, чрезвычайно насыщенной „идеей“ освещения, „идеей“ красочного эффекта. О том, что в основе всех произведений Куинджи ле-

жит именно это очищенное от конкретности представление, идея виденного, свидетельствует прежде всего то, что Куинджи оперирует не цветом, как это уже учился понимать современный ему живописный реализм, а краской в ее чистом виде, — не тонкой модуляцией цвета, а тяжелыми и резкими контрастами. Увиденный когда-то световой эффект, как всегда в действительности растворенный и смягченный воздухом, доводится им до „идеи“, до субстанции. „Красный закат“ пишется сплошной красной; его тяжелое красное зарево нарочито и въедливо. Среди передвижнических пейзажей „Ночь на Днепре“ с ярко фосфоресцирующей зеленой полосой реки среди густо черного пейзажа, не могла не произвести впечатления бомбы. Крамской удивлялся, иногда восторгался, но не понимал. И не понимал не случайно. Реализм был так же чужд Куинджи, как он был близок Крамскому.

Цветовая нюансировка, столь характерная для пейзажного индивидуализма конца 70-х и 90-х годов, наблюдаемая уже в первых полонских пейзажах, целиком отбрасывалась Куинджи, оперировавшим цветовыми категориями.

В его знаменитой „Березовой роще“ и ее вариантах сказанное прощупывается с особенной очевидностью. Как основной оригинал картины (ГТГ), так и все его варианты сво-



А. Куинджи. Эффект заката.

A. Kouinedji. Effet de soleil couchant sur la neige.

дятся к одной схеме освещенного яркого центра березовой рощи (лужайки или пруда) за затемненными кулисами переднего плана. Вся сила светового и цветового эффекта кроется в противопоставлении переднему плану, на иных вариантах затемненному до черноты. Этот прием лежал в основе любой академической пейзажной композиции. Вся эффективность его у Куинджи — в резкости и рельефности этого контраста.

Между тем Куинджи не раз подчеркивал, в особенности в своей педагогической практике, необходимость внимательного „вглядывания“ в природу. В основе его субъективных стремлений лежало искание наибольшей „натуральности“ освещения и цвета. Куинджи месяцами прилежно изучал Черное море, Кавказские горы; часами и днями просиживал на вышке своего дома на Васильевском острове; писал десятки эскизов и этюдов. Но ставшее доступным после его смерти живописное наследство говорит за то, что он прошел по этому пути своеобразным шагом, в корне отличным от побеждавшего в пейзажной живописи импрессионизма. Абстрагированная контрастность лежит в основе его достижений.

Его творчество, чрезвычайно стройно развивавшееся все в одном и том же направлении, без резких срывов и колебаний, было интереснейшим художественным компромиссом. Его зависимость от растущего импрес-

сионизма явствует из таких „прозрений“, как „черно-гранатная“ листва деревьев в закатном украинском „Хуторе“, как изжелта-зеленые склоны холмов в „После грозы“, т. е. из тех колористических задач, которые до Куинджи не рискнул „увидеть“ и решить ни один из русских реалистов-пейзажистов. Но эти отрывочные смелые фиксации видимого мира, в полном смысле слова новаторские для времени их появления, были лишь частью его общего романтико-идеалистического художественного мировоззрения.

Куинджи видел лишь те моменты, лишь те черты, которые подчеркивали его „героизацию“ природы. Он хотел видеть ее только в пышном облачении, в эффектнейшие моменты ее жизни. Не случайно, что у него впервые нашлись радуга и интенсивные изумрудно-зеленые, открытие которых впоследствии мирискусниками усердно приписывалось Сомову. В этом отношении разница мировоззрения художника и представителей „живописного реализма“ особенно ясна. Раз и навсегда наблюдаемое соотношение между малиновой шапкой Эльбруса и сизым туманом у его подножия неизменно повторяется Куинджи, становится приемом, штампом, перестает быть реальностью. Условность его живописного восприятия природы доказывается всем им созданным, не исключая и ранних произведений.

Своеобразным последним решением встать окончательно на путь отвлеченного понятия, абстрагированного цвета и света, на путь неглубокой цветовой символики были „Сумерки“ (90-е годы). Здесь, в этой сумрачно и религиозно настроенной вещи—намеки на будущего Рериха, так же как в идеализованных эффектно-контрастных и кулисных „Радуге“ и „После дождя“—многие будущие пейзажи Сомова. Последующий мистический идеализм и символизм многими корнями уходит в творчество Куинджи. В „Сумерках“ цвет играет уже открытую роль символа. Красная „зовущая“ точка окна в темном доме, к которому ведет несуществующая круглая дорога среди отогленного архаического пейзажа, кривой небоязливый рыжий крест у ее края на первом плане—уже знакомая нам по Микешину неоромантическая символика. Здесь полностью исчезает мнимый эмпиризм Куинджи перед оказавшимся сильнее в его творчестве чистым идеализмом.

В борьбе двух этих линий кроется характеристика его искусства. В своем изучении физических законов оптики и непосредственных наблюдениях Куинджи дошел до эмпирического открытия отдельных элементов импрессионизма: дополнительных цветов и начал воздушной перспективы, предвосхищая до некоторой степени будущий путь русского буржуазного искусства. Но эти моменты борются в нем, и не всегда удачно, со старыми академическими традициями. Так, например, о пространстве у него говорит обычно не общая валерность, а противопоставление единственного, взятого крупным планом, вертикального предмета (сосна в „Севере“, репейник в „Днепре утром“, береза в „Виде на острове Валаам“, силуэт дуба в „Вечером“ и т. д.) с горизонтальными далами, т. е. уже выродившийся, но в основе своей все тот же Академией узаконенный принцип линейной перспективы.

Художественная двойственность, как следствие его общего дуалистического мировоззрения, лежит в основе творчества Куинджи; в нем надо искать причину того, что от таких попыток, как механическое применение в живописной практике законов построения спектрального ряда (например отчетливо трехполосный этюд „Море. Крым“) он переходил к религиозной символике и чистому идеализму „Сумерек“.

## 10

Но на художественном фронте 70—80-х годов, была еще одна крупная фигура, творчество которой не менее, если не более, характерно с этой точки зрения. Василий Дмитриевич Поленов не сразу примкнул к передвижническому лагерю. Этот „медленно просыпающийся барин“, как его назвала Крамской, начал свою художественную карьеру с исторической живописи.

Уже вокруг первой его самостоятельной исторической композиции „Право господина“ (1874 г.) и в особенности шумевшего „Ареста графини д'Эстремон, второй жены адми-

рала Колиньи“, разгорелись критические страсти академического и передвижнического толка. Если огромная часть боевиков реализма или вовсе обходила в 70-х годах реакционной печатью или обливалась ядом презрения, то Поленов был ею отмечен сразу. „Арест гугенотки“ послужил для таких критиков, как известный мракобес А. З. Ледаков из „Спб. ведомостей“, поводом для разговоров о возрождении высокого рода исторической живописи в России. На аналогичной точке зрения по поводу „Ареста гугенотки“ стояли рецензенты ряда других реакционных газет. Таким образом уже в ранних работах Поленова в самой тематике сказывается любопытный душок: движение гугенотов расценивалось Поленовым, подобно некоторым другим русским художникам, как явление порядка прогрессивного вне всякого учета его реакционной подоплеки. Близкую роль выполняет „Право господина“, где под изящной декорацией бутафорных средневековых зданий и идеально-прекрасных нарядных женщин, стоящих перед мрачным сеньером, скрыто имевшее место в феодальном строе кабальное и позорное „право первой ночи“.

Приобщение Поленова к Товариществу передвижных выставок в 1879 г. шло в ногу с его реалистическим пробуждением. Его дебют на передвижной выставке этого года составили „Удильщики“, „Бабушкин сад“ и „Лето“. Знаменитый „Бабушкин сад“, так же как „Московский дворик“, представляет переломный момент в творчестве Поленова, впоследствии неоднократно и эклектически сочетавший его новые тенденции с непреодоленными возвращениями к академизму.

Весь путь Поленова—путь механического сочетания двух противоположных художественных мировоззрений. То, что у Куинджи обнаруживается „внутри“, в анализе отдельной вещи, у Поленова или противопоставляется одно другому в его „исторических“ и пейзажных композициях, или механически сосуществует рядом, легко отличимыми раздельными элементами.

В „Бабушкином саду“, как справедливо и не раз отмечалось, пейзаж превалирует над фигурами. Акцент, казалось бы, окончательно перенесен на разрешение световой задачи. Между тем в самом выборе пейзажного момента и в живописном его разрешении налицо и противоположная тенденция. Близость к Тургеневу в „Бабушкином саду“ отнюдь не в одном только акцентированном лирическом противопоставлении живой, реальной яркой природы и угасающего дворянского уклада. Она кроется в самом дуализме художественной мысли, в сочетании реализма и классицизма, в утверждении пассивного отношения к миру, в идеализации ряда моментов дворянского прошлого.

Так же, как Кавелин, утверждавший, что „каждый мыслящий человек... теперь спокойно взвешивает его (крепостного права) стороны, дурные и хорошие...“, Поленов видит и сознает разрушение дворянства и одновременно



*А. Куинджи. Березовая роща.*

*A. Kouinedji. Le bois de bouleaux.*

любит утонченный аромат беспечного усадебного существования. Его заглохший ликующий сад не был бы самим собою без старого помещичьего ампириного дома.

Любопытно, что реакционные „Московские ведомости“ превосходно оценили эту „нетенденциозную“ тенденцию „Бабушкина сада“. „Что же могло заинтересовать... художника, что было симпатично ему и стало симпатичным нам? — И дом, и сад бабушки являются типичными *представителями* (курсив наш — И. Г.) целого строя жизни, с каждым днем все более и более отступающего далее в область прошедшего... В выборе сюжета сказывается не пейзажист, а жанровый живописец, — и притом романтик“<sup>27</sup>. Это и верно и неверно: в „Бабушкином саду“ Поленов — пейзажист, а не жанрист; последним он в действительности никогда и не был. Но элементы того, что газета называет романтизмом — идеализация дворянского прошлого — налицо у него так же, как налицо мирное сосуществование плэнера с классической линейностью в рассматриваемом пейзаже.

Плоскостный дом, образующий задний план — с подчеркнутыми краями фронтона, крыши, окон и колонн — трактован в плане отчетливой и чистой линейности. Пространство дается крупными затемненными листьями на переднем плане слева, — прием, как мы знаем, служащий лишь преддверием и переходом от линейной перспективы к воздушной. Зелень дается Поленовым отчетливо выписанными листьями и стеблями. Еще передвижнический натурализм позволяет здесь увидеть с точностью род растений. Реальность живописного мироощущения здесь уже в синих и бурых тенях, в золотящейся изнанке листьев.

Большой простор реалистическим увлечениям Поленова представил „Московский дворик“, хотя и здесь контурные очертания зданий устойчивы и ясны, хотя и здесь пространство еще механически указано убегающей вглубь диагональной дорожкой, крупной фигуркой ребенка у ее начала и маленькой фигуркой женщины у ее конца. Пассивная „ретроспективность“ Поленова и здесь поместила слева „бабушкин дом“ с колоннадой и запущенным растрепанным садом. Но много воздуха и света в траве, в трепещущих пятнах лошади, ребят, идущей с ведром женщины, скорее угадываемой, чем видимой. Этот свет и воздух, пассивная жизнерадостность и умиротворенность Поленова наши впоследствии свое дальнейшее развитие в импрессионизме „Союза русских художников“.

Хотя более поздний „Пруд в парке“ и является самым показательным образцом продвижения Поленова на пути импрессионизма, — дальнейшая эволюция художника позволяет констатировать преобладание обратной тенденции. Пейзажные этюды, привезенные из путешествия (1884 г.) в Сирию, Палестину и Египет, послужившие для поленовского плэнера целой школой, — как совершенно верно указывал еще Бенуа — недалеко ушли от Семирад-

ского. Известная картина Поленова „Мечты“ изображающая сидящего в задумчивой позе на скале над озером сирийца, одетого в излюбленное художником белое одеяние и островерхую белую шапочку и представляющая собой дальнейший результат восточных работ, служит для этого наглядным примером. Линейная четкость фигуры, ясная расчлененность пространства на передний „силуэтно-вырезанный“ план и его пейзажный фон, общая заглаженность мазка, дают в результате поверхностный и слащавый в своей надуманной эlegantности образ и приближают эту вещь к евангельским картинам Семирадского.

Наилучшим выражением этой тенденции служит известная и в свое время (1887 г.) очень шумевшая „Грешница“. Написанная на аналогичный с „Грешницей“ Семирадского сюжет, она на первый взгляд разрешает иную задачу. Здесь нет канонизированного центрального Христа Семирадского, с благобно простертой рукой идущего к грешнице, нет нарядной и эффектной толпы. Последняя расчленена на две группы: сидящих и внимательно ждущих учеников и шумящих взволнованных иудеев, пригавшихся упираться грешницу. Стремление Поленова придать осязаемую реальность сцене заставило изменить на первый взгляд композиционным правилам. Центр действия раздвоился, глаз переходит слева направо и обратно, следя за действием и экспрессией героев. Но при ближайшем анализе становится ясным, что ставка на идеализированную эффектность имела здесь не меньшее место. Если в трактовке типажа Поленов ушел по реалистическому пути в сторону от своих академических собратий, за что ему изрядно доставалось от „Московских ведомостей“, то композиционная условность им была лишь прикрыта, а не уничтожена. Иудейский храм усеченными пирамидальными массами замыкает и укрепляет композиционную схему, казалось бы рассыпавшуюся на „естественные“ группы персонажей.

Любопытно, что мысль о подобном, именно отвлеченно-композиционном эффекте, носилась перед Поленовым задолго до „Грешницы“. Войдя в Мамонтовский театральный кружок с 1879 года, Поленов принимал активное участие в качестве художника-декоратора и в ряде мамонтовских постановок. Между прочим, он писал декорации в 1883 г. в шедшей в Москве 4-актной сказке-опере „Алая роза“<sup>28</sup>. Декорация Поленова к первому действию изображает фантастический архаический замок, усеченно-пирамидальными массами вздымающийся кверху и замыкающий весь задник. У его подножия естественно горизонтально, так как декорация не включает никаких дополнительных помостов или архитектурных кулис, должно было развернуться действие. Здесь первоначальная роль эффектного здания, как объединяющего композиционного центра, выступает в своем обнаженном виде.

Идеалистическое ядро, как мы видим, в новой пейзажной форме продолжает оставаться

в творчестве Поленова. Характерно и то, что роль цвета, уже, казалось бы, надупанная в русских пейзажах Поленова, эта роль цвета решается в плане будущего русского импрессионизма. В „Грешнице“ она сводится к несколько ражженной и смягченной, но все же локальной пестроте. Нисколько не случайно поэтому столь часто повторяющееся прессой сопоставление „Грешницы“ Поленова с „Грешницей“ Семирадского. Присущая обоим внешняя эффектность, слащавая идеализация самой грешницы роднит их в первую очередь. Немалую роль здесь выполняет также игра на эффектных деталях.

Своим выступлением с „Грешницей“ Поленов вновь отдалился от завоеванных было им реалистических позиций. Как мы видели, явление это не случайно. Все творчество Поленова было процессом примирения непримиримого, и эта двойственность легко различными элементами проступает на всем его художественном наследстве. Признавая за внешним миром самостоятельное и реальное существование, претворяя живое и конкретное ощущение этого мира в его цвете, свете, непрерывном движении, в ярких и для периода своего появления в России новых пейзажных композициях, Поленов в исторических картинах, а частью и в пейзаже (в особенности восточном) остается неизменным идеалистом. Статически-незыблемый априорный образ одевается им иной раз в натуралистически-достовверные одежды (в буквальном смысле по-

следнего слова), что заставляет их из черты характеристики превращаться в механически привнесенный аксессуар. Балансирование между материализмом и идеализмом, с преобладанием последнего в крупнейших проявлениях его художественного развития, и общая идеалистическая созерцательность его творчества чрезвычайно сближает Поленова с выставленными дворянской либеральной критикой эстетическими требованиями: „выражать те идеальные начала, которые живут в окружающем его мире, ту поэзию, которая веет в современности“<sup>29</sup>.

Таким образом, пресловутая „прогрессивность“ и Куинджи и Поленова, сопоставленная с современным им искусством и народнического и либерального крыла передвижников, приобретает совершенно иную окраску и теряет свою безоговорочность.

Недаром Крамской, к концу жизни уделявший большое внимание вопросам живописной формы, все же писал в 1886 г.: „Только подъем идей и качество содержания поднимают самое искусство“.

Содержание искусства Куинджи и Поленова заставляет нас с особой осторожностью и вниманием отнести к определению их роли в художественном наследии прошлого, к отделению прогрессивных и положительных элементов их творчества, от реакционных идеалистических наслоений. Это в особенности относится к Поленову, концом своего развития вошедшему в историю послеоктябрьского искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ленин. Экономическое содержание народничества. Собр. соч., т. I, 3-е изд., стр. 328.

<sup>2</sup> Ленин. Развитие капитализма в России. Собр. соч., т. III, 3-е изд., стр. 141.

<sup>3</sup> Ibid., стр. 142.

<sup>4</sup> Ленин. Лев Толстой и современное рабочее движение. Собр. соч., т. IV, 3-е изд., стр. 405.

<sup>5</sup> „Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи“. Изд. А. Суворина. СПб, 1883.

<sup>6</sup> Применяемый нами данный термин ни в каком случае не должен быть понят как механическое перенесение в область искусства категории политического порядка, но стремится дать представление о специфическом характере искусства, имевшего свою классовую основу в дворянском либерализме и занимавшем положение, промежуточное между академической реакцией и буржуазным реализмом.

<sup>7</sup> Из-за недостатка места пришлось здесь также вовсе опустить главу об академическом пейзаже.

<sup>8</sup> „Воспоминания Ильи Ефимовича Репина: Иван Николаевич Крамской“. „Русская старина“, 1888 г., май, стр. 434—435.

<sup>9</sup> Цитировано по книге А. Корнилова „Курс истории России XIX века“, ч. III, стр. 142.

<sup>10</sup> А. Сомов. Выставка картин К. Е. Маковского и В. В. Верещагина. „Худож. новости“, 1883 г., т. I, стр. 706.

<sup>11</sup> „Ваши и наши предки“ — писали славянофилы Александру II в цитированном адресе 1870 г. (см. выше).

<sup>12</sup> С противопоставлением линейной культуры академизма и живописной по преимуществу культуры буржуазного изобразительного искусства мы неоднократно встречаемся в русском искусствоведении. В основе этого утверждения лежит действительно наблюдаемый факт постепенной

кристаллизации живописного восприятия мира в искусстве передвижников (так наз. „живописный реализм“), идущего в разрез с установленными академическими канонами в понимании пространства и формы. Каноны эти предполагают априорное, раз навсегда установленное понятие формы предмета, его четкой и неизменной структурной схемы, могущей лучше всего выразиться в совершенно плавной, абстрактно-чистой контурной линии. Буржуазная мысль второй половины XIX в., стремясь по возможности приблизиться к объективному отображению мира, стремилась отбросить и априорную линейную культуру. Цвет, через который и с помощью которого мы видим предметы, начинал играть ведущую роль. С другой стороны, растущий буржуазный индивидуализм не давал возможности найти единство частного и общего, сводя все к единичному и субъективному впечатлению и случайно запечатленным цветовым пятном разрушая форму предмета. Тем самым, борясь с абсолютным идеализмом крепостнического искусства, буржуазная живопись сама неизбежно и закономерно скатывалась к релятивизму и субъективному идеализму.

<sup>13</sup> Данилевский. „Россия и Европа“. СПб, 1881, стр. 536.

<sup>14</sup> Чичерин. „Наука и религия“. СПб, 1879, стр. 87.

<sup>15</sup> *Ив.*, стр. 4.

<sup>16</sup> С. Н. Кондаков. Юбилейный справочник Императорской академии художеств, 1764—1914. СПб. Т. I, стр. 75.

<sup>17</sup> Ср. напр., Амфитеатров. О существе и свойствах художественной деятельности. „Прибавления к творениям святых отцов“, т. XXV, 1872, стр. 503—530.

<sup>18</sup> „Белинский видел в возвращении к философии Шеллинга шаг назад... между тем, эта философия оказалась впоследствии наиболее отвечающей духовным стремлениям Каткова. Из-за этого... они впоследствии окончательно разошлись“. — С. Неведенский, Катков и его время. СПб, 1888, стр. 58.

<sup>19</sup> *Ив.*, стр. 114.

<sup>20</sup> *Ив.*, стр. 115.

<sup>21</sup> Подчеркиваемый А. Бенуа у Семирадского разрыв между реалистическим пейзажем и натюрмортом — с одной стороны, и эффектными „статистами“ — с другой (и в действительности отсутствующий) безусловно является идеалистической аберрацией глаза самого Бенуа.

<sup>22</sup> Ленин. Развитие капитализма в России. Предисловие к 2-му изданию. Собр. соч. т. III, стр. 12 и 13.

<sup>23</sup> К. Д. Кавелин. Сборник „Наука, философия и литература“. (Собр. соч., т. III), вступительная статья, стр. XIV. Спб, 1899.

<sup>24</sup> Ленин. „Толстой и его эпоха“. Собр. соч., т. XV, 3-е изд., стр. 101.

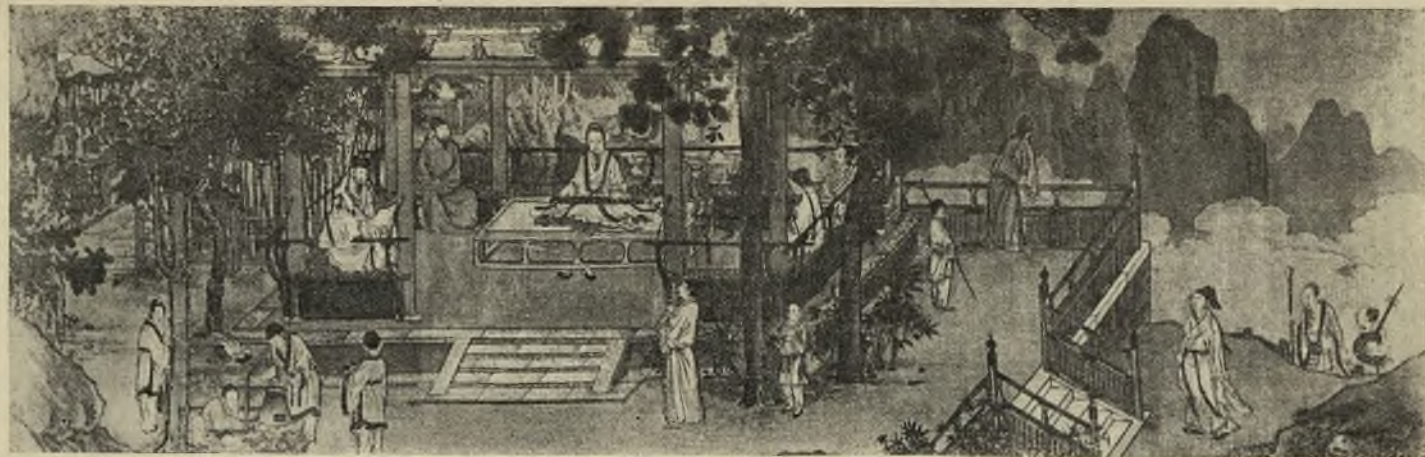
<sup>25</sup> „... разве правда крепостного права только в том, что помещики продавали друг другу крепостных девок на растление. Уж лучше бы он (художник) изобразил, как помещик сек мужиков за то, что они оставляли свои полосы невспаханными, да тут же приказывал ее допахать и засеять, чтобы высеченный мужик не остался с семьей без хлеба. Такая картина производила бы, по крайней мере, полное впечатление, в ней были бы и добро и зло вместе, как всегда бывает в действительности“. К. Д. Кавелин „О задачах искусства“. Там же, стр. 1184.

<sup>26</sup> К. Д. Кавелин. „Мысли о научных направлениях“. Там же, стр. 347.

<sup>27</sup> „Московские ведомости“ 1879, № 108.

<sup>28</sup> С. С. „Мамонтовский кружок“ — „Столица и усадьба“. 1914, № 23.

<sup>29</sup> Чичерин. „Наука и религия“, стр. 236.



Чоу Ин. Собрание ученых.

Tch'eou Ing. Réunion de savants.



Неизвестный художник. Эпоха Сун (?). Портреты.

Peintre inconnu. Époque Song (?). Portraits.

# КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО

К. Разумовский  
А. Стрелков

## I

**У** ПОСЕТИТЕЛЯ выставки китайского искусства<sup>1</sup> сразу и неизбежно возникает вопрос: какова традиция, воспитавшая китайских художников, откуда берут они свои сюжеты, как создавалась их виртуозная техника—эта уверенная линия и красочное пятно.

Проф. Жю Пвон<sup>2</sup> (в нормальной транскрипции знаки его имени читаются „Сюй Вэйхун“) предвидит возможность таких вопросов и в предисловии к каталогу выставки говорит: „... Мы питаем глубокую надежду, что среди молодых художников, отдающихся своему искусству с полнейшим бескорыстием, найдутся мастера мужественные и упорные, которые, впитав в себя нашу тысячелетнюю культуру, смогут продолжить и возобновить искусство...“ Здесь совершенно отчетливо подчеркнута стремление к утверждению национального искусства, к освоению своего национального культурного наследства. Но каково это наследство, что в нем и в каких формах прежде всего наследуется и откуда то новое, что из наследства не объяснить и что смотрит на нас с современной китайской картины?

Своеобразие новой китайской живописи станет нам понятнее, если мы несколько остановимся на ее истории. Первые сколько-нибудь надежные свидетельства о живописи (стенной) в Китае относятся к началу II в. н. э.—они содержатся в поэтическом описании одного провинциального дворца и говорят об изображениях, в которых мифологические образы переплетаются с дидактическими мотивами:

„... Странные духи моря, божества холмов... Сообразно тысячам их обличей сочетал художник свое красное и синее; все чудеса жизни он верно изобразил и окрасил сообразно роду вещи... Три даря были там, много... верных рыцарей, покорных сыновей, почтенных ученых, верных жен, победителей и побежденных, мудрых людей и глупцов, никто не отсутствовал“.

Неподалеку от места, где стоял дворец, найдены рельефы, повторяющие в камне живопись дворца. Нет никаких сомнений, что в этих материалах запечатлевались очень близкие друг другу формы: монументальные, фронтальные, иератически застывшие. В эстампажах нашей выставки, снятых с рельефов гробницы У-Лян-сы и др. (II в. н. э.), невольно угадываешь их современников. Но древняя китайская скульптура, вернее резной камень (представленный в эстампажах) и великолепная бронза, которой справедливо гордится проф. Жю Пвон,—составлявшая непрерывную принадлежность культурного китайского обихода, сначала как памятник „счастливой древности“, потом—как определенная эстетическая ценность,—для художника существуют в лучшем случае как реквизит.

Образцы станковой китайской живописи вплоть до IV в. н. э. более не существуют. Случай сохранил для нас единственную вещь, если и не относящуюся к этому времени, то несомненно отражающую уровень, достигнутый тогда живописью. Мы имеем в виду знаменитый свиток (китайская картина хранится на вернутой на валик) Гу Кайчжи, одного из крупнейших китайских мастеров. Содержание картины дидактическое: придворная дама читает нравоучения женщинам императорского гарема. Некоторые стилистические особенности сближают ее, правда еле уловимо, с древними рельефами, но в картине уже наличествуют признаки, которые остаются характерными для всей дальнейшей китайской живописи. Это прежде всего калиграфизм линии—любование ее самодовлеющей красотой вне зависимости от той смысловой нагрузки, которую линия должна найти в картине. Более того, Гу Кайчжи принадлежит позднейшей живописи не только в таком общем смысле: его именем назван совершенно определенный прием, который традиция донесла вплоть до XIX в. Теоретик портрета, живший в это время, говорит, рекомендуя ряд калиграфических правил, связанных с именами знаменитых художников: „Система линий Гу Кайчжи—как шел-

<sup>1</sup> Выставка была показана в Москве и Ленинграде летом 1934 г.

<sup>2</sup> Китайский художник и искусствовед, один из организаторов выставки.



Ма Юань. Весна.

Ma Iuen. Le printemps.

ковичный червь, весной выпускающий нить". Всякий, кто видел хотя бы фото с картины Гу Кайчжи, находящейся в Британском музее, оценит образность и чрезвычайную меткость этой характеристики.

Конечно, характер творчества Гу Кайчжи подготовлен предшествовавшим длительным развитием искусства: это ясно как из самого памятника, так и из искусствоведчески-эстетологической литературы, сохранившейся от этого времени.

Обычно принято начинать изучение и изложение китайской теории живописи с „шести законов“ Се Хэ (V в. н. э.). Это верно в одном смысле: здесь впервые даны общие требования к живописцу, изложенные в предельно абстрактной и емкой форме, что, к слову сказать, и дало в дальнейшем возможность истолковать их очень широко. „Шесть законов“ однако не следует переоценивать: с одной стороны, многое в них предвосхищено самим Гу Кайчжи в оставленных им литературных работах, с другой, кое-что роднит систему Се Хэ с цитированным выше поэтом

начала II в.: оба говорят об изображениях согласных с типом вещи, а это прямо связано с господствовавшей философской системой, в данном случае — в древнейшей ее трактовке.

В эпоху Гу Кайчжи намечается та общая форма, в которой развивается все дальнейшее китайское искусство (анализ и классификация коснулись не только живописи: в это же время появляется первая поэтика, составляются первые антологии). Упрочивается и окончательно определяется связь живописи с каллиграфией: художник V в. Лу Таньвэй перенес в картину приемы курсивного письма. Живопись обретает свою специфичность и вырабатывает собственные законы развития.

Неоднократно отмечалось влияние буддизма на китайскую живопись, причем ему отводилась едва ли не решающая роль. Ошибкой, конечно, было бы считать, что буддизм явился лишь иноземным продуктом, потреблявшимся в том виде, как он был создан в Индии. В действительности он был воспринят так легко и быстро именно потому, что был, в своей общей форме, адекватен идеологии со-

временного ему китайского общества. Свообразие мировоззрения этого общества сказалось и на принципах отбора и претворения приемов индийской живописи.

Буддизм принес с собой в Китай богатый изобразительный материал—иконки, с устоявшейся условностью трактовки. Здесь не место проследивать путь адаптации, усвоения и приспособления чуждых форм китайской живописью; остановимся лишь на судьбе рельефного—на плоскости—изображения, незнакомого Китаю до того времени. Хотанец-художник, имя которого звучит по-китайски Вэйчи Бочжина (конец VI в.), на стенах одного из храмов Чанани, тогдашней столицы Китая, написал изображения божеств, цветы и т. д. Китаец искусствовед XVI в., видевший их, говорит, что „на расстоянии они обманывали глаз, казалось, они—рельефны, но вблизи выяснилось, что они в одной плоскости со стеной“.

Об У Даоцзы, одном из крупнейших мастеров VIII в., специализировавшемся на ритуальной буддийской живописи, мы знаем со слов писателя XII в., что „его картины подобны скульптуре; когда он пишет лицо, скуловые кости выступают, нос—мясист, глаза—впады, на щеках—ямки. Но эти эффекты достигнуты не тяжелыми тонами краски... Можно видеть боковые стороны и все вокруг. Его линейный каркас состоит из мелких изгибов, похожих на свернутую медную проволоку: как бы плотно ни была наложена его красная и белая краска, структура форм и моделировка тела никогда не затемняются“. Здесь совершенно ясно намечается тенденция к уничтожению приема, к замене его традиционным линейным построением. Прием рельефа всегда был чужд феодальной китайской живописи, а у современной нам китайской искусствоведческой критики есть тенденция отстоять эту особенность (—линейное построение) в новом национальном искусстве.

Все же интересно отметить, что единственный скульптор Китая,—скульптор, о котором говорят как об артисте,—Ян Хойчжи, как раз современник У Даоцзы. Это был единственный в истории китайского искусства момент, когда живопись приблизилась к скульптуре.

Но разработка буддийских образцов шла не только по линии трактовки человеческого тела: там, где художник не был связан канонами, существуют и развиваются явления, имеющие для нас особое значение. Это прежде всего пейзаж.

В дунхуанских (Западный Китай) росписях мы встречаем пейзажные мотивы, исполненные порой с большей тщательностью и любовью, чем фигурные композиции. Памятников, по которым мы могли бы с достаточной полнотой судить о развитии этого жанра, лишь привнесенного в религиозную роспись, мы не имеем. Лишь литературные свидетельства говорят о том, что такое развитие имело место. Уже у Гу Кайчжи есть описание картины, не оставляющее сомнений в том, что здесь речь идет о пейзаже, как о главном объекте изо-

бражения. Вместе с тем важно, что у Гу Кайчжи мы присутствуем при самом зарождении пейзажа, как самостоятельного жанра. В картине Британского музея пейзаж элементарен и иератичен по трактовке. Это подкрепляется суждением Чжан Яньюаня, историка искусства



Юй Чжидин. Портрет.

Ju Tcheu-ting. Un portrait.



Шэнь Наньпинь. Два оленя.

Chen Nan-pin. Deux cerfs.

IX в. Он пишет о пейзаже до У Даоцзы: «Вершины гор похожи на зубцы гребня, вода такова, что по ней нельзя плыть, люди больше гор». Перелом в пейзажной живописи начат У Даоцзы и завершен Ли Сысюнем и его сыном».

У Ли Сысюня (651—716 гг.) пейзаж становится совершенно самостоятельным жанром, с тенденцией стать впоследствии доминирующим. Приписываемая на нашей выставке Ли Сысюню вещь демонстрирует особенности стиля мастера, известные нам доселе лишь из описаний. Сине-зеленая гамма гор, характерный контур, данный золотой линией, великолепная, сложная композиция и строгость, даже некоторая чопорность трактовки. Он и его антипод, мастер монохрома буддист Ван Вей,— фигуры скорее символические; их именами названы два основных направления в пейзаже, а чем дальше, тем более пейзаж начинает представлять живопись вообще.

Если Ли Сысюнь организовал и довел до высокой степени совершенства элементы уже существовавшие, то Ван Вей идет по несколько

другому пути: его живопись абстрактна, в основу своих картин он положил калиграфические особенности линии, пытаясь создать этим путем совершенно особый стиль. Вкратце пути развития монохрома можно наметить следующим образом: общие контуры, наносимые до наложения красок, стали приобретать, под влиянием растущей калиграфической техники, самодевулюющее эстетическое значение, и этот способ, эта техника действительно вскоре породили самостоятельный вид живописи. Письменные источники говорят нам о Вей Се, Гу Кайчжи и У Даоцзы, как о мастерах техники, называемой «бай хуа», «простой рисунком». Следующая стадия— «мо хуа», «рисунки тушью», где складки и переходы выраженные в бай хуа, акцентированы легкими размытыми жидкой туши. Третьей стадией, той, которую и представляет Ван Вей, является «по мо»— «сломанная тушь», при некоторой спорности толкования термина— скорее

всего именно размытка туши, где контур и пятно сливаются в одном движении, где собственно уже нет контура и пятна как таковых.

Параллельно пейзажу, иногда включаясь в него, иногда образуя особые группы тем, в живопись внедряются и иные сюжеты— мотивы, возникновение и трактовка которых обусловлены ходом общественного развития. Так, ранние мастера писали животных, олицетворяющих астрономические символы,—эта космическая связь и останавливала внимание художника. Позднее этот момент перестает иметь исключительное значение для введения того или иного животного в число объектов живописи. Трудно, правда, назвать хоть одно животное, с которым не были бы сопряжены какие-либо космические ассоциации, но подход к нему, реализм изображения свидетельствуют о том, что для художника стали привлекательны свойства, присущие уже самому предмету помимо его символического значения. Единственный текст (XII в.), посвященный живописи животных, свидетельствует об этом с полной несомненностью.

Цветы выделяются в особый сюжетный рядок лишь к середине Танской династии (VII—X вв.), они идут из мотивов растений на буддийских образах. Живопись цветов достигает своего расцвета в X в. и переживает неожиданный ренессанс при династии Мин (XV—XVII вв.).

Вопрос о портрете в китайской живописи принадлежит к числу наиболее сложных. Его ведущая форма, ритуальное изображение предка, заслуживает особого рассмотрения, но это заставило бы нас надолго покинуть пределы живописи. Портрет отда проф. Жю Пэона характерный образец китайского портрета, отразивший длительную традицию наблюдения над человеческим лицом, ничего общего, впрочем, не имеющего с анатомией, понимаемой в европейском смысле.<sup>1</sup>

Самый вопрос об объекте изображения в китайской живописи нуждается в особом подходе. Прежде всего, китайскому художнику оставалось чуждо представление о форме „вообще“, об абстрактной форме. Каждая вещь должна изучаться в ее собственной специфике; обобщение ограничивается пределами данной категории явлений. Отдельно изучаются бамбук, орхидея, хризантема, ползучие травы. На основании найденных признаков вырабатывается общая формула: хризантемы, бамбука, орхидеи и т. д. Как мы увидим ниже, это относилось не только к линии, но и к краске. Но это явление мы должны рассматривать скорее как подчиненное, как выражающее еще одну, быть может главную особенность, а именно: изображение, картина никогда в Ки-

тае не были продуктом „чистого искусства“, свободным от внешних ассоциаций. Напротив, ценность картины определялась тем, как и с чем связывается изображение: от тонкого, еле поддающегося расшифровке изощренного начетчика, намек—до развернутой композиции, каждый элемент которой был символичен. (Мы здесь не имеем в виду повествовательные изображения, содержание которых вскрывается непосредственно,—таковы придворные сцены, аудиенции, выезды и т. д.).



*Жю Дачжан. Портрет художника и его сына Жю Пэона.  
Ju Ta-tchang. Portrait de l'artiste et de son fils Ju Peon.*

<sup>1</sup> См. К. Разумовский, „Китайские трактаты о портрете“ в выпускаемом Гос. Эрмитажем сборнике Сектора Востока.

Общественное развитие Китая определяло конечно не только выбор тем, объектов живописи, но и самый характер ассоциаций, с ними связанных—от космических образов, упоминавшихся выше, до краткой строфы знаменитого поэта. Среда, в которой росла феодальная китайская живопись, среда ученых-начетчиков, превращала картину в своеобразное средство культурного общения. Картина дарилась наравне со стихами, наравне с каллиграфической надписью. Часто и то, и другое, и третье объединялось в комплексе: на картине каллиграфически писались стихи. Подарить другу рисунок бамбука—значило признать за ним качества тонкой культурной личности: бамбук—символ средневекового „джентльмена“. То же с хризантемой: она одиноко расцветает тогда, когда все остальные цветы уже отошли, она холодна, скромно прекрасна. Если вы получаете пион, значит вам желают богатства и счастья. Сосна—символ долголетия; картина, где участвует сосна, часто дарилась ко дню рождения, и т. д. (Заметим кстати, что в виду указанной особенности понятнее становится и скупость китайской картины-фразы, картины-сообщения).

Актом официального признания высокого удельного веса живописи в общественной жизни явилось учреждение Академии живописи (в начале XI в.), занявшей место рядом с Академией литературы. Уэйли, известный исследователь китайского искусства, говорит: „Чиновники назначались не только в силу начитанности в классиках и умения владеть древним литературным стилем, но часто и за свое искусство в живописи. Были введены экзамены по живописи, копировавшиеся как только воз-

можно близко с экзаменов литературных (речь идет об экзаменах при поступлении на государственную службу.— P., С.). Темы, предлагавшиеся кандидатам, разрабатывались в живописи, а не в литературной композиции. Живопись стала в действительности новой отраслью литературы“. Или, вернее, не новой отраслью литературы, сказали бы мы, а новым способом выражать выкристаллизовавшиеся в литературе образы с небывалым еще охватом тем.

Эпоха династии Сун отмечает собой кульминационный пункт развития пейзажа. Ива на воспроизводимой здесь картине Ма Юаня, лучшего из предшественников так называемого „романтического“ направления, прекрасно демонстрирует особенности сунской манеры: в ландшафте акцентируется отдельный его элемент: ива, как здесь, камень, группа деревьев, рыбацья лодка. Остальные аксессуары пейзажа группируются так, чтобы подчеркнуть центральную роль избранного предмета. Часто экранообразные горы создают кулисы, замыкающие сцену.

XI—XIII вв. оставили целый ряд трактатов о пейзаже. Они включают в себе и композиционные и технические советы и даже рецепты красок. Но основное—это наблюдения над природой, заставившие того же Уэйли с недоумением отметить, что их гораздо легче было бы ожидать от естественника, чем от художника, критика искусства. Однако своеобразие китайского феодального художественного мировоззрения и заключается как раз в том, что элементы наблюдения над отдельными вещами, и сочетание их в комплексе, в композицию рассматриваются в единстве—



Жень Бонянь. Ласточки.

Jen Pe-nien. Les hirondelles.



Ци Байши. Рыбки.

Ts'i Pe-cheu. Les poissons.

в нерасторжимом целом. Впрочем, достаточно вчитаться в любой из трактатов указанной эпохи, чтобы понять, что их „натурализм“ — натурализм эстетический, отражающий и в выборе объекта и в оценке его вкуса времени.

Так, Ли Чэн<sup>1</sup> начинает свой ритмический трактат следующими словами:

„Когда пишешь ты горы и воды, первым найди гостя — хозяина место (т. е. положение главного и второстепенного; скорее всего речь идет о горах.—Р., С.), вторым начерти дальнего—ближнего контур. Дальше—свободно раскинешь подробности вида, их разместишь и расставишь, как нужно, высоко и низко. Падая, кисть пусть не будет чрезмерно тяжелой; тяжело—и все мутно, неясно. Но не лучше и лишняя тонкость: лишне тонко—то жжет, нет живительной влаги... Рисуешь деревья и ветви, налево длиннее они, направо—короче. Тяжелые камни в пейзаже своем наверху помести, мелкие — ниже. Распростираешь и ставишь, кроишь и сажаешь — силы пейзажа заставишь друг другу дозвель. Дорога должна быть крива, угловата; горе прилична высота. могучесть. Одинокий поселок: отодвинь его к дальним границам. Базар деревенский пусть прижмется к подножью утеса...“

„... Стремительный ветр вырывает деревья. Ливень жестокий скалы низвергнет. Если ме-

лок поток, то кайма берегов и плоска и отлога. Глубока стремнина—и обрывистый берег круто спускается вниз. У высокой горы и подножье должно быть высоко, низко оно—и земля вокруг ничтожною станет...“

„...Тысячи пиков и тысячи тысяч долин: нужно поднять, опустить, нужно собрать и рассеять, не делать одно, как другое. Ряд за рядом горы, этажами круглые вершины — нужно поднять, придавить, вознести и низвергнуть — каждое разное. Не смешай то, что склонно упасть, с тем, что хочет подняться!“

Трактат псевдо-Ван Вэя (сомнительность атрибуции отмечена переводчиком его, академ. В. М. Алексеевым. Китайские литературоведы относят этот текст к тому же времени, что и трактат Ли Чэна) дает сжатые формулы темы пейзажа, расшифровку которых мы пытались дать в тексте Ли Чэна:

„Теперь, коль скажем так:  
„Утесы—этажи в замке тумана“; или так:  
„В Чуские горы тучи уходят“; или так еще:  
„Осеннее небо утром очистилось“; или так:  
„У древней могилы рухнувший памятник“;  
или так еще:

„Дунтин (озеро) в весенней красе“; или так:  
„Дорога заглохшая, я заблудился“—то все такого рода выражения мы именуем подписью к картине“.

<sup>1</sup> Шань шуй цзюэ, „О пейзаже“. „Трактат Ли Чэна“ также вряд ли принадлежит этому художнику, но он несомненно восходит к его эпохе. Насколько нам известно, трактат этот еще не был переведен ни на один европейский язык.

Сохранился репертуар стихотворений, вдохновлявших Го Си. одного из самых ярких мастеров эпохи Сун. Вот некоторые из них в прозаическом, далеком от подлинника, переводе:

„Весенняя река опоясана дождем; быстро наступают сумерки.

В полях, у перевоза, нет людей; лодка сама собой стала поперек (стремнины)“ (поэт VIII в.).

„Небо далеко, приближающиеся гуси малы; Цзян (река) широк, одинок удаляющийся парус“ (IX в.).

„Далекие воды, сливаясь с небом, чисты.

Одинокий городок притаился в глуби тумана“ (VIII в.).

Наконец:

„Я, один, иду навестить отшельника — то останавлиюсь, то шагаю опять.

Соломенные крыши скрещиваются за ветвями сосен.

Слышу его голос, двери еще не открыты.



Ци Байши. Крабы.

T'si Pe-cheu. Les crabes.

У обвивающегося вокруг изгороди плюща летает бабочка“.

Последнее стихотворение заставляет вернуться к пейзажу Ма Юаня: быть может, это даже его тема. Только здесь сосна замещена ивой и путник не один — за ним идет мальчик, но в руках мальчика лютня, а это придает еще большую остроту и насыщенность предстоящей встрече с другом.

Сунская эпоха — быть может последний творческий взлет феодальной живописи. Монгольское вторжение, правда, принесло с собой новый сюжет, вернее новый объект, это — лошади, в изображении которых юаньская эпоха стоит на непревзойденной высоте. Во всем остальном художники XIII—XIV вв. воспроизводят сюжеты и приемы предшествующего периода.

Тут мы должны отметить одну особенность, которая чем дальше, тем сильнее начинает сказываться. Живопись росла концентрически, каждое живое, новое явление китайской общественной действительности и идеологии, принося новый сюжет или вливая новое содержание в старый, отлагало тем самым новую стилистическую особенность, которая входила в железный репертуар живописца именно как прием. Здесь полная аналогия с иероглифом: живое слово создавало иероглиф, но смерть слова, вытеснение его из разговорного языка, не влекло за собой смерти иероглифа — слово уходило, замененное другим, но иероглиф оставался, тщательно оберегаемый тесной средой ученых-начетчиков.

Характерен случай, рассказанный одним американским искусствоведом. Его знакомый художник, китаец, несомненно прошедший традиционную школу, увидел у него сунский пейзаж, на котором были изображены: мыс, вдающийся в реку, маленькие лодки и мачты парусников, спрятавшихся за поворотом; несколько хижин были разбросаны по берегу. Уже через несколько дней американец увидел эту картину полностью воспроизведенной его приятелем по памяти. Картина была лишь показана, и то один раз, на копии же все детали были полностью. Конечно, никакая память не справилась бы с такой задачей, если бы... если бы картина не состояла из графических (и как мы видели, не только графических) формул. Нужно было лишь знать время, следовательно стиль вещи, и запомнить комбинацию элементов композиции. И тогда воссоздание ее представляет собой воссоздание насыщенного, но краткого текста.

Дун Цичан (1554—1636), государственный деятель, художник и критик, с наибольшей полнотой выразивший идеи так называемой „живописи образованных людей“, пишет: „В живописи главное — знакомое... Изображая просторы, нужно подражать Чжао Даняню, для гор и обрывов моделью должен служить Цзян Гуаньдао. Для общего контура пользуйся способом „растрепанной конопли“ (образное название штриха) Дун Юаня или стилем точек пейзажей Сю Сяна. За контуром дерева обратись к Дун Юаню и Чжао Мынфу. Так как

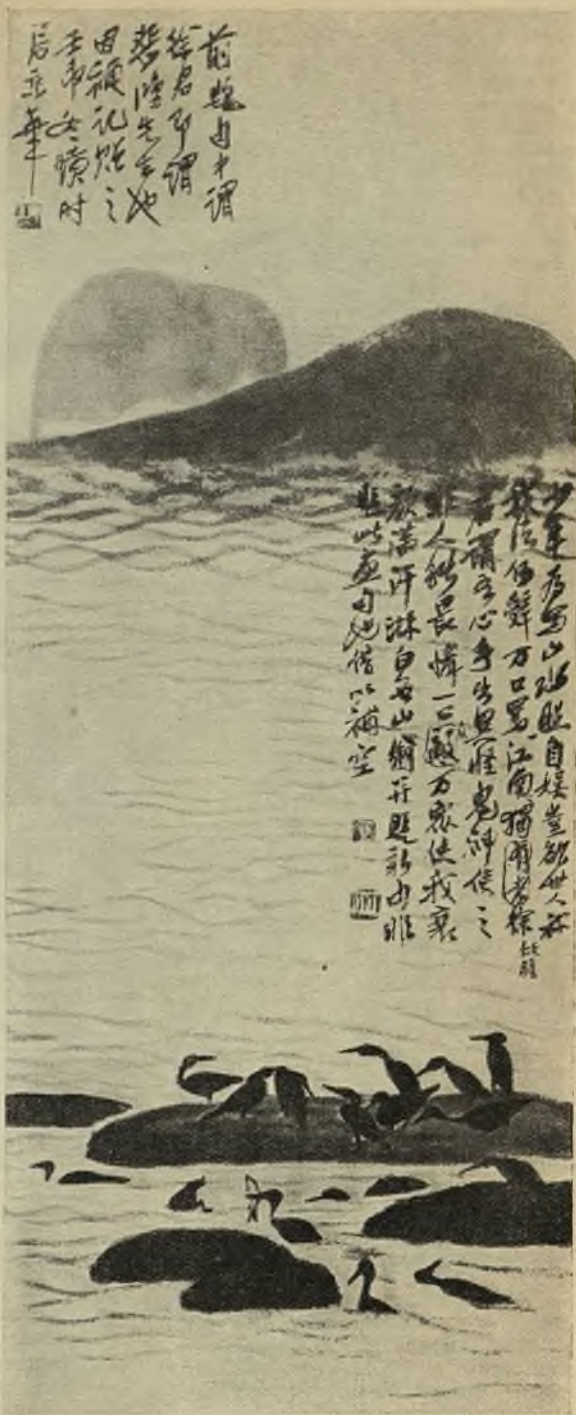
Ли Чэн (см. выше) писал иногда в бледных зеленых и синих тонах, а иногда простой тушью, ему можно подражать в обоих стилях”.

„Говорят, что в живописи деревьев человек может создать свой собственный стиль. Нет ничего более неверного. Образец для ивы — Чжао Бозюй, для сосны — Ма Хочжи, для иссохших деревьев — Ли Чэн. Эти законы — глубокой древности и не могут быть изменены. Незначительные отклонения могут быть допущены, если они не касаются существенного. Но какая нелепость говорить о создании нового метода и о том, что можно бросить старый!..“

„Вэнь жэнь хуа“ — живопись образованных людей — замещает идейную насыщенность предшествующего периода идейной экстенсивностью: картина должна быть соткана из знаков — графически-образительных элементов, заимствованных у крупнейших мастеров, и полна ассоциаций, близких начетчику, теперь наделенному уже последовательным ретроспективно-филологическим настроением. Разительный образец этого направления — „Собрание ученых“ Чоу Ина. Увлечение приемом как таковым приводило иногда к тому, что художник „забывал“ формы, встречающиеся ему в быту на каждом шагу. В Государственном музее восточных культур хранится чрезвычайно характерная в этом отношении вещь: „Лошадь“ — отдаленное воспоминание о картинах знаменитого анималиста Чжао Мынфу. Люди на ней изображены непритязательно, хорошо и верно. Но лошадь, исполненная в отличной, каллиграфической манере, — продукт копирования из третьих рук, и экзотична, как белый медведь, написанный индусом со слов австралийца.

Выучка художника более не ограничивалась мастерской и стилем какого-либо одного художника; стало обязательным умение владеть любым стилем, стилем любого художника — не всякого, правда, так как новое направление занимало враждебную позицию по отношению к некоторым из знаменитых сунских „романтиков“, находя их работы безвкусными.

И вот, на рубеже смены двух последних династий феодального Китая появляется книга, которую мы с полным правом можем назвать первым „систематическим руководством“ китайской живописи. Ее составители стремятся дать свод правил, обобщающих заключения — в форме общих пожеланий, советов и чаще всего образов. Но основная ее часть — это таблицы (их свыше 500), предметные



Ци Байшун. Пейзаж.

Ts'i Pe-cheu. Paysage.



Ци Байши. Увядашие лотосы.

Ts'i Pe-cheu. Lotus fanés.

схемы приемов признанных мастеров; они и выражают собой школу способом, единственно доступным для времени, не знавшего еще отвлеченного подхода к форме и краске<sup>1</sup>.

Название книги — „Трактат о живописи из сада величиной с горчичное зерно“. Здесь — академически обработанное наследие тысячелетней культуры живописи, и это — символ тупика, из которого ищет выхода современное китайское искусство.

Посмотрим, что дает это руководство живописи в своей теоретической части. Прежде всего, составители его лишь в редких случаях выражают свое мнение о предмете; чаще всего мы имеем дело с заимствованным текстом: тенденция составителя проявляется лишь в отборе.

Вот некоторые из „Двенадцати вещей, которых не следует делать“ (глава V).

Группировать все вместе.

Сливать дальше и ближе.

Писать воду без источника.

Камни лишь с одной стороны.

Глава XI не менее специфична, чем только что приведенная. Если содержание первой — моменты в основном композиционные, то данная глава говорит о графических элементах в применении к изображению гор. Всего этих элементов 16. Вершины гор в „Портрете Юй Чжидина сделаны в манере последней, 16-й, черты, носящей название „бурающая вода“. Чрезвычайно интересна глава XIX, где говорится о краске как изобразительном средстве и где выступает совершенно очевидно локализованный подход к краске: каждому порядку явлений свойственны свои особые цвета.

Очень много места уделено краскам, всегда водяным, в большинстве случаев минерального происхождения. Тщательно обсуждается и материал картины — шелк и бумага, и их предварительная, под живопись, подготовка.

• • •

Итак, наследство, полученное художниками, показывающими нам сейчас свои работы, это — огромный, но своеобразный репертуар сюжетов, тесно связанных с ними технических приемов и путей подхода к вещи, разработки ее формы.

Как решает художник задачу своего отношения к прошлому национального искусства, мы увидим ниже при разборе конкретного материала. Сейчас нам хотелось бы остановиться на одной частности — на судьбе надписи на картине, которая, как нам кажется, своеобразно

отмечает сдвиги, происходящие в китайской живописи.

Иногда это — прямое повторение старых мотивов. Так, на экспонированной на выставке „Орхидеи“ (Худ. Чэнь Шицаэнь) надпись — известная цитата из классической „Книги Перемен“, ставшая поговоркой: „Слова друга ароматны, как орхидея“. То же и в многочисленных других строчках. Пейзаж Ли Цзуханя покрыт стихами: „Свежий ветер входит в ворота дворика; чудесен воздух южных гор. Живу одиноко, не выхожу из ворот, старый друг опять сам (без зова) пришел“. Еще одна строчка: „По временам возвращаюсь (на лоно природы) читать любимые книги“. На картине Ли Цюцзюнь „Лето“ дана архаизирующими знаками тема: „Зеленые горы, белые облака“, и ниже: „Подражаю такому-то“.

Но у многих уже художников, представленных на нашей выставке, надпись, наравне с печатью,<sup>2</sup> все более становится лишь чрезвычайно тонким композиционным элементом (если только она, как у проф. Жю Пэона, не является витиеватой „trade mark“, не всегда с достаточной убедительностью утверждающей китайское происхождение и содержание вещи). „Кроватька“ Ци Байши снабжена незначительной дарственной надписью, рядом стоят две красные печати; но нервный курсив надписи подчеркивает выразительность рисунка, а красные квадраты печатей создают необходимые красочные пятна. Надписи на картинах учеников и друзей проф. Жю Пэона чаще всего посвящены отношениям между учеником и учителем или адресованы старшему в искусстве товарищу. На пейзаже Чжан Дацяня читаем: „Это на юг от Янзыцзяна везде встречающийся вид. Я так это, дав волю руке, набросал. Вы (учитель) непременно скажете, чей манере я подражал, чье здесь направление“. Или другой пейзаж того же Чжан Дацяня: „В горах Хуан терраса Цинлянь“, ниже: „Написал Дацянь. Жю Пэон, старший брат в искусстве, да поправит“. Здесь на первом плане — профессиональное мастерство, а следы тех ассоциаций, о которых мы выше говорили, неизбежно все более стираются.

## II

„Живопись ученых“, давшая вначале интересные и ценные вещи, уже к первой половине XIX в. пришла к острому кризису. Традиции и навыки, вынесенные великим прошлым китайского живописного искусства, в той форме, в какой они использовались до

<sup>1</sup> Мы воспроизводим, на стр. 140, заимствованный из описываемой книги анализ ствола бамбука, данный в предельной скупости и совершенстве изобразительных средств. На этом примере наглядно видна связь каллиграфии и живописи: отрезок ствола — это иероглиф „и“, „один“, линии колена — „и“, циклический знак, и „ба“ — „восемь“. Под рисунком пояснения: „1. Первый удар кисти. 2. Обозначение колена знаком „и“, охватом вверх. 3. Обозначение колена знаком „ба“, охватом вниз. 4. Первые два-три удара кистью для прямого бамбука. 5. Тонкий ствол“.

<sup>2</sup> Печать — всегда на лицевой стороне картины — скрепляет, или заменяет, подпись художника. Печатью же знаток и коллекционер подтверждают правильность атрибуции вещи.

настоящего времени, оказались изжитыми и заведшими их последователей в тупик. Вместо выразительности линии, которой передавали когда-то форму, налицо оказалась скучная схематика, засушенная линейность, неприятная графичность. Красочное пятно, тончайшая размывка туши, пространственная глубина, построенная на еде уловимых нюансах монохрома, сменились локальной краской, грубой силуэтностью, совершенной плоскостностью. Нужен был бы сильный творческий импульс, чтобы вывести искусство из того оцепенения, в котором оно пребывало.

Мы имели на выставке показательный пример того, что представляла собой живопись этого периода: это „Сосновая роща“ Цзигу, вещь слабая, но исключительно интересная для того, чтобы понять живопись первой половины прошлого столетия. Соотношение ближних и дальних планов в картине отвечает требованиям классических правил китайского пейзажа, классическим является и сюжет, но по существу мы имеем перед собой скучнейшую схему, в которой ветви сосен пестрят или, вернее, рябят, так как мастер не справился с передачей перехода от более интенсивно затененных мест к более светлым и дал лишь беспоконную сетку тонально однообразных пятен.



Анализ ствола бамбука.

L'analyse d'un tronc de bambou.

Новатором, круто свернувшим с пути скучной академичности, явился Жэнь Бонянь (1839—1894 гг.). В лице этого мастера мы действительно имеем крупное художественное явление. Уроженец Чжацзяна, он бесспорно является крупнейшим из китайских мастеров новейшего времени. Он вернул китайской живописи подлинную тональность и красочность, соединив это с новыми способами художественного выражения, оставаясь однако глубоко национально самобытным. Целый ряд вещей Жэнь Боняня говорит о том, что он не сразу дошел до того уровня живописи, который по праву может считаться большим художественным достижением. Его большая композиция „Девять мудрецов“, несмотря на всю свою смелость построения, говорит бесспорно о некоторой внутренней условности, значительно большей, чем это кажется на первый взгляд. Вся вещь построена совершенно не в традиции классического искусства Китая и никак не может быть названа парафразой на один из тех почти иконографически зафиксированных образов, которые мы встречаем в период упадка в XVIII в. и в первой половине XIX в. Однако, если понять то, как задуманы отдельные фигуры этой картины, станет явнее общность их типологии с традициями Сунского периода. Необходимо отметить впрочем умелую гармонию красок, образующих цельную цветовую гамму. Приблизительно то же можно сказать и о другой его сюжетной композиции, находившейся на выставке, „Нюй ва“ (мифологический персонаж — девушка с телом змеи). Тут наряду с жизненной передачей смело повернутой головы — условность и засушенность складок одежды, не передающей мягкой ткани, свободно облегающей тело.

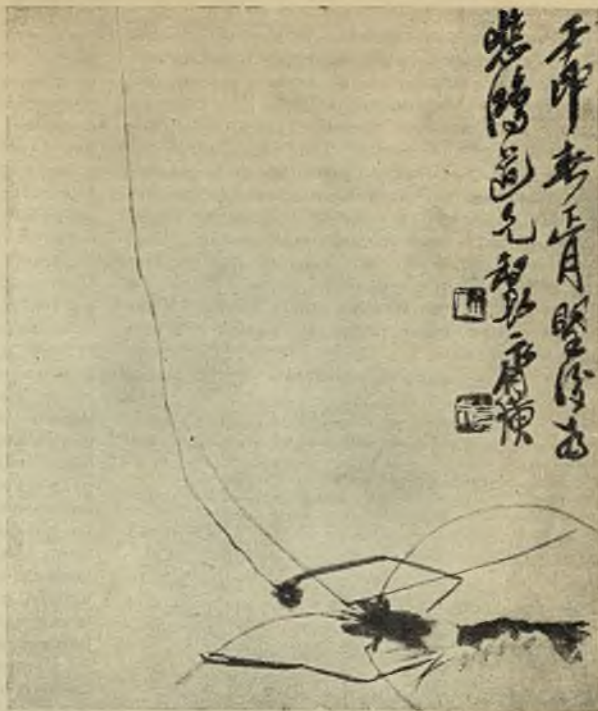
Совершенно другое видим мы в его изображениях животных или этюдах растений. Бросается здесь в глаза удивительная смелость, с которой мастер владеет уверенной кистью. Изумителен проникновенный реализм характеристики живописных объектов. Жэнь Бонянь пишет „Ласточки“ и показывает нам их таким образом, что изображаемое как бы демонстрируется со всех сторон. Четыре птички изображены на почти пустом листе бумаги, где более чем скупой брошена небольшая ветвь цветущего растения. Две из ласточек переднего плана, летящие вправо, изображены с таким расчетом, что мы их видим в этом движении с двух различных сторон и при разных, значительно различающихся друг от друга, положениях крыльев. То же наблюдается в отношении птичек заднего плана, летящих навстречу первым. Благодаря показу птиц с разных сторон в момент полета художник добивается интенсификации передачи движения. Это прием, который мы встретим впоследствии у целого ряда мастеров новейшего времени. Обращает на себя внимание эскизность рисунка в некоторых местах, как бы передающая лишь намек на то, что изображается; так например, передавая концы крыльев ласточек, кисть скользит так легко, что дает еле замет-

ный след; и это как бы воспроизводит движение и дрожание крыльев во время полета. В этой вещи, исключительно скромной по размерам и лаконичной по форме, мы находим по-новому трактованными лучшие заветы китайского живописного искусства.

Традиционно принято говорить о графичности и плоскостности китайской живописи. Близкое знакомство с памятниками прошлого убеждает нас в противоположном. Сторонники плоскостности китайского искусства обычно ссылаются на европейскую живопись маслом, противопоставляя ее китайским условности и натурализму с их силуэтностью, идущей от пятна, классическое „кьяроскуро“ — светотень, принесенную мастерами ренессанса и барокко. В основе подобного сравнения, в котором спор (если таковой возникает) решается в пользу европейской живописи, лежит досадное недоразумение, грубая ошибка, будто европейцы отрицают всякое иное понимание живописного пространства и построения перспективы, кроме принятого европейской живописью. Именно в этом кроется причина непонимания китайского искусства. Китайское искусство создало своеобразное пространственное построение, оригинальность которого неоспорима.

В китайской живописи рядом с глубоким реализмом, в котором порой звучат натуралистические нотки, мы наблюдаем исключительную абстрактность и условность. Жэнь Бонянь создал новую форму, новый язык и при этом сумел сохранить национальный характер своей живописи. Он освободился от приемов китайской живописи эпохи феодализма, в которой господствовали условность, традиционность и строгая регламентация. В то же время он усвоил и применил лучшие навыки и технические приемы древней китайской живописи. В этом его большая заслуга.

Жэнь Бонянь не остался одинок: он родоначальник целого живописного направления, которое хотя впоследствии расчленилось на школы, но в общем должно быть характеризовано как основное течение новейшей китайской живописи. В последнее пятидесятилетие художественная жизнь Китая оживилась. Она насчитывает десятки имен и сильных художественных индивидуальностей. Это в первую очередь Ци Байши (род. в 1860 г.), в настоящее время семидесятичетырехлетний мастер. Он выступает одновременно как живописец, график и поэт. В его творчестве, пожалуй больше, чем в творчестве какого-либо другого мастера, сильны пережитки искусства феодального периода. Мы имеем в виду в данном случае не художественную манеру, в которой он значительно разнится от своих старинных



Ци Байши. Креветка.

Ts'i Pe-cheu. La crevette.

предшественников, а общую направленность творчества. Подобно классикам китайского живописного искусства, он остается замкнуто индивидуальным в своих переживаниях, которые для непривычного к подобному ходу мыслей европейца будут казаться немного манерными и надуманными.

Ци Байши одинаково силен как в больших вещах, так и в листах скромного формата. Он прекрасно владеет искусством монохрома, искусно создавая приглушенную гамму цветов, в которой все подчинено какой-нибудь одной тональности. К оценке каждой его картины нужно подходить шире, чем только как к живописному произведению. Его „Увявшие лотосы“, построенные на скупой расцветке цветов и стеблей вянущих растений, достигают впечатления путем сложных ассоциаций, к которым обращается мастер. Над недавно красивыми цветами, превратившимися в безобразные тряпки и волокна, летают две стрекозы, заставляя вспомнить, что местом действия изображенного является болото, и, глядя на картину, невольно припоминаешь запах прели, трясины, гниения. Немного иной ход мысли в „Крабах“. Слева столбцом почти до трех четвертей высоты картины помещена надпись, правее — глиняный сосуд, обвешанный плетенкой, вокруг которого внизу, как по кругу, разместились крабы. Тепло-коричневая краска сосуда приятно гармонирует с почти силуэтными контурами крабов. Художник хотел вызвать у зрителя ощу-

щение осени, когда появляется молодое вино и наступает время крабов. В других случаях мастер стремится зафиксировать мимолетное. Подлинным шедевром в этом отношении являются его „Маленькие рыбки“. Вся картина как бы рассмотрена сверху художником, наклонившимся над водой. По верхнему краю листа небольшой стайкой разместились мальки, или маленькие рыбешки. Они показаны сверху, со спины. Внизу в правом углу хвост и небольшая часть тела уплывающей рыбы. Композиция построена по диагонали, причем акцент диагонального построения отмечен и внутри каждого из монохромных пятен. Едва ли можно живописно передать сюжет с большим лаконизмом.

Ци Байши—мастер, умеющий удачно вком-



Чжан Шуци. Натюрморт.

*Tchang Chou-ki. Nature morte.*

пановать животное в окружающий пейзаж. Первоклассной вещью этого порядка является его „Пейзаж“, где в мутном морском тумане пасмурного дня силуэтами вырисовываются разместившиеся на камнях переднего плана бакланы, а фоном служит полоса моря между плоскими камнями и далекими, как бы расплывающимися контурами скалистых берегов. Морская рябь дана схематическими волнообразными линиями, которые однако исполнены с такой силой и уверенностью, что невольно веришь, что перед глазами развертывается спокойная и слегка сонная морская поверхность. Дальние скалы едва ли схожи с теми, что имеются в природе; это скорее разросшиеся до грандиозных размеров и обросшие водорослями камни с причудливыми контурами. Бакланы изображены, исходя из принципа, уже осуществленного Жэнь Боянем: птица показана в различные моменты движения. Отсюда удивительная интенсивность этого художественного образа, его выразительность, динамичность.

Ци Байши—крупное художественное явление. Он, вне сомнения, один из тех, кто повернул китайское искусство с пути упадочничества и деградации на дорогу, которая логически продолжает здоровые традиции китайской национальной живописи.

В известном смысле близок ему Лю Хайсу, директор Шанхайской школы изобразительных искусств. Заслуживает быть отмеченной его „Тыквы“, самостоятельная и сильная вещь, в которой основные пятна картины, плоды, обведены черным контуром. Лю Хайсу с большим мастерством вводит красочное пятно в композицию и еще более мастерски владеет размывкой туши. В „Тыквах“ он нашел удачную композицию, передающую специфический характер цепкого растения.

Основателем Шанхайской школы, к которой принадлежит Лю Хайсу, является Ван Идин (род. в 1869 г.), буддист и философ, кисти которого принадлежит „воображаемый“ портрет буддийского философа Бодхидхармы, основателя секты Шань, проповедывавшей самопогруженное созерцание; это изображение невольно напрашивается на сравнение с аналогичными по сюжету вещами, известными в японском искусстве. В портрете Ван Идина мы должны отметить большую выразительность, своеобразный экспрессионизм, тонкую, но быть может немного нарочито манерную трактовку изображаемого.

Мастером несомненно большого художественного дарования должен быть назван Чэнь Шужэнь. Это один из немногих колористов среди современных китайских живописцев. Однако колоризм его и ему подобных не следует понимать в том специфическом смысле, который мы вкладываем в это слово, говоря о европейских мастерах.

Как и Ци Байши, Чэнь Шужэнь значительно больше связан с прошлым, нежели это кажется на первый взгляд. Он хорошо это демонстрирует в „Бамбуке и маленькой птичке“—тонкой лаконичной композиции, где

все построено на противоположении вертикали веронезе зеленого ствола бамбука небольшому пятну тельца птички, красочно противопоставляемому остальному и в силу этого привлекающему к себе внимание. Живопись Чэнь Шужэня по старинной китайской традиции тесно связана с поэзией. Недаром он пишет: „Цветы персикового дерева под дождем“ на тему из Ли Тайбо или „Очарование осени“, в котором легко усмотреть живописную парафразу на одно из классических произведений китайской поэзии.

Другим мастером-колористом является Чжан Юйгуан (род. в 1886 г.). Он, подобно Лю Хайсу, вырос в Шанхае и раньше был директором Шанхайской школы изобразительных искусств. Чжан Юйгуан представлен на выставке обрабатывающим на себя внимание свитком „Телескопы“, где в небольшом потоке, на фоне береговой заросли камышей, под веткой дерева изображены две причудливо уродливые рыбки. Телескопы — лишь яркие красочные пятна, естественно приковывающие к себе внимание

на лапидарно скромном в смысле заполнения листе, но они исполнены очень выразительно, что достигается также и намеренной недорисованностью части их телец, восполнить которую предоставляется самому зрителю. Рыбы кажутся новисшими в воздухе. Никто не поверит, что они плывут в еле видимой воде. Тут мы наблюдаем опять все своеобразие китайского перспективного построения и находим новый подступ к пониманию специфики китайского живописного искусства. Все исполнено с большой долей реализма, в котором наличествует пожалуй натуралистический момент, и в то же время реалистические, каждый в отдельности, художественные образы скомпонованы в такое целое, где опрокинуты все принципы, на основе которых возникли части. Работанная вещь служит блестящей иллюстрацией подобного подхода.



Чжан Юйгуан. Телескопы.

*Chang Yu-kouang. Les télescopes.*

С этой стороны весьма интересно произведение Пань Тяньшоу „Лотос“. На первый взгляд вещь не кажется выделяющейся из ряда подобных по теме, но более длительное ее рассмотрение заставляет прийти к иному выводу. Живописец мыслит почти намеками или полунамеками. Полунамеком дана форма, едва намечена красочная расцветка, и лишь кармин цветка лотоса выделяется на фоне тонких размывов туши. Едва ли можно найти что-либо более абстрактное среди других свитков выставки; вещь эта способна спорить с отвлеченной абстрактной европейской живописью новейшего времени. Что это — своеобразный экспрессионизм, импрессионистическая тема, оставшаяся эскизом, не будучи доработанной, или что-либо иное? Мы бесспорно склонны остановиться на последнем. Эта картина — логическое завершение, последний этап всего пути



Чжан Дацзянь. На берегу Янцзы-цзяна.  
Tchang Ta-ts'ien. Au bords du Yangtze-kiang.

китайской живописи. Изображение настроения и ощущения, которое подкрепляется посвяительной надписью или строкой лирического стихотворения, — вот то, что с Сунского периода



Чэнь Шичзэн. Орхидеи.  
Tch'en Cheu-tseng. Les orchidées.

является основной чертой китайского живописного искусства. Здесь мы имеем перед собой одно из современных подтверждений этого. Фактически мастер не ушел от тех индивиду-

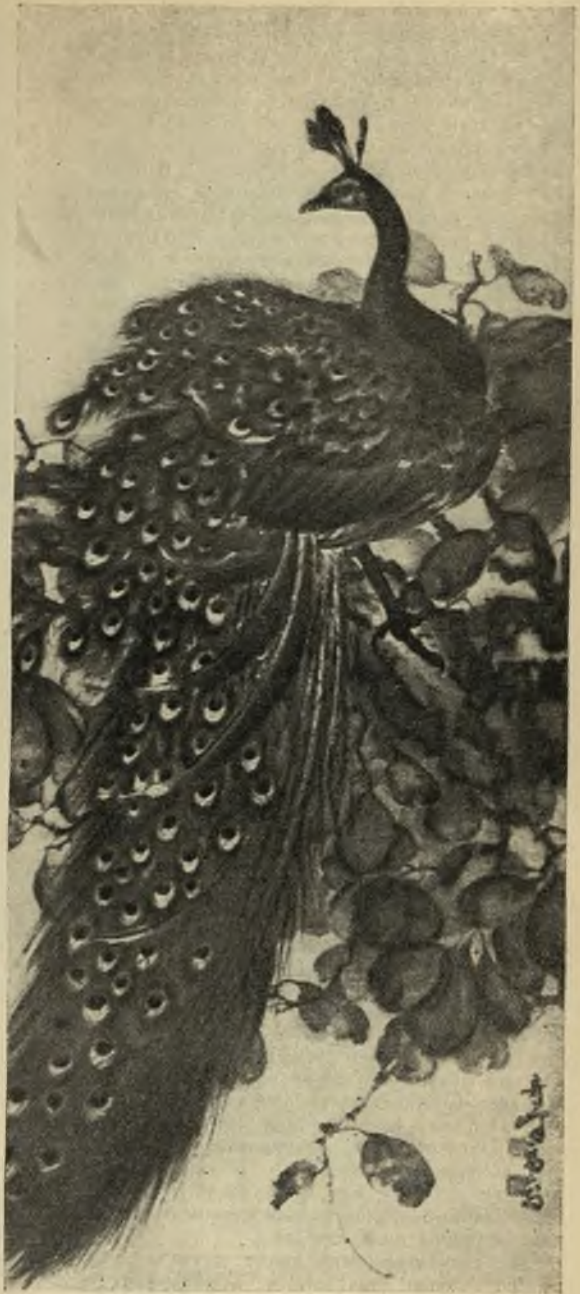
листических, но вместе с тем иерархически означенных эмоций, которые столь культивировал феодальный Китай.

Повидимому направлению, которое представляет только что описанный мастер, противопоставляется другое, где господствует натуралистическая детализация, в большинстве случаев ничем не оправданная и звучащая часто ложным пафосом. Таков Гао Цифын (1886—1933 г.), из творчества которого выставка дала лишь одного „Павлина“. Вся живописная поверхность свитка почти целиком занята округлым телом птицы с пестрым свисающим хвостом и богатой листвой дерева, на котором сидит павлин. Вся вещь неприятно поражает своей фотографичностью, ненужным натурализмом, копийной портретностью. Быть может мы не ошибемся, если выскажем предположение, что произведение это стоит в какой-то связи со всем тем кругом китайского искусства, который был рассчитан не на местного потребителя и по которому, увы, до самого последнего времени приходилось судить о китайской живописи XIX и XX веков.

Европа, как известно, не оказалась безучастной в отношении художественной жизни Китая. Хотя это слишком большая и сложная тема, которой здесь не место, но приходится отметить немногих мастеров, представленных на выставке, на которых это влияние больше всего заметно. Это в первую очередь Чжан Гуанью, давший „Сцену из романа Шуйху“. Что мы имеем тут дело с некими кубистическими исканиями, несомненно. Мы затруднились бы сейчас дать оценку этой одинокой вещи, кстати исполненной в чисто европейской форме, без соблюдения традиционного китайского свитка, произведению, бесспорно более близкому к Шагалу и Альтману, нежели к своим соплеменникам. Отметим, однако, удачно найденную тональность, в которой исполнена эта картина. Чжан Гуанью — выученик европейских мастерских, в которые ежегодно направляются десятки молодых китайских художников искать усовершенствования в рисунке и учиться художественному языку европейской живописи. Европа чувствует и в живописи Лин Фынмяня. Чем другим, как не европейским воздействием, можно истолковать особенность формы в его „Птицах“ и „Супруге“?

### III

Характерной фигурой как художник и как организатор является Жю Пэон (род. в 1894 г.),



Гао Цифын. Павлин.

Kao K'i-foung. Le paon.

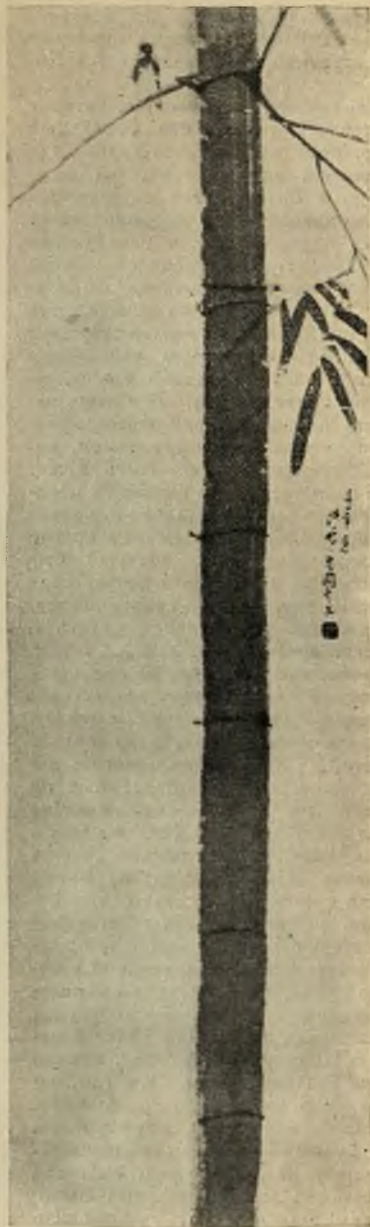
инициатор выставки китайской живописи, которому мы обязаны знакомством с китайским искусством новейшего времени. Жю Пэон, подобно многим своим сверстникам и единоплеменникам, в области искусства — одновременно, в известной степени, европеец

и представитель Китая. Несколько лет проводит он в мастерских Парижа; он—ученик Даньена Бувре. Он прекрасно владеет углем и итальянским карандашом, и ему принадлежит не один законченный этюд нагого тела, сделанный со всем умением опытного рисовальщика. В то же время он в первую очередь выученик своего отца Жю Дачжана, художника и поэта. Он—бывший директор Бейпинской академии художеств и профессор Центрального национального университета в Нанкине. Жю Пвон—отличный знаток старого искусства и тонкий искусствовед; благодаря его инициативе возникло Общество изящных искусств в Нанкине.

Темы свои Жю Пвон черпает либо из репертуара композиционных сюжетов прошлого, либо, сохраняя национальную форму художественного выражения, ищет построений, в которых сказываются навыки европейского мастерства. К последним должен быть причислен его „Маленький сонет XIV в.“, точнее было бы „Четверостишие XIV в.“. Середина композиции занята фигурой на черном осле, вырисовывающейся на фоне дерева, акцентирующего среднюю вертикаль. Налево всадник на белой лошади, правее—повернувшийся влево человек, толкающий перед собой тяжело нагруженную тачку. Общим фоном служит горный пейзаж. Картина отступает от соблюдения традиционных правил, т. е. не представляет собою монохромный остов (черная тушь), осторожно и скупо подвеченный, как это имеется часто у большинства китайских мастеров, да и у самого Жю Пвона, например в „Кизильнике“, где зелень и ветви дерева даны черным и его размытыми вплоть до пепельно-серого, а плоды брошены яркими оранжево-красными пятнами.

Сюжетом картины служит небольшое стихотворение, в котором говорится о том, как едущий верхом на лошади, обернувшись, с презрением посмотрел на едущего за ним на осле, когда же последний решил обернуться и поглядеть, кто сзади него, то увидал рабочего, обремененного тяжестью клажи, который, если обернется, за собой никого не увидит. Такова выразительная фабула этого довольно большого свитка. Жю Пвон сумел достаточно выпукло выполнить все три фигуры и удачно вкомпановать их в довольно сложный многоплановый пейзаж. Характерно, что сюжетом данной вещи послужило поэтическое произведение, что лишней раз показывает, насколько непосредственна в Китае связь между живописью и поэзией, хотя в данном случае композиция все-таки непосредственно содержательна.

Жю Пвон прекрасно знает животных. Он с одинаковым искусством изображает лошадь—„Цзюфангао“, „Лошадь“, льва—„Лев“, птицу—„Утки“, „Лебедь“, „Гордость“. Его отличают от его современников, если так можно выразиться, меньший импрессионизм, (хотя иногда он очень импрессионистичен—„Характерный вид Нанкина“). В нем одновременно живут две манеры: одна, характеризующаяся четкостью линий, отграниченностью отдельных художественных образов и некоторой скульптурной глубиной, и другая, прямое наследие пред-



Чэнь Шужэнь. Бамбук и птичка.

Tch'en Chou-jen. Bambou et petit oiseau.

шественников, отличающаяся культурой цветового или монохромного пятна, построением глубины на основе тончайших нюансов и размытов туши, эффектною красочного в однотонном. Последняя манера мастера смыкается с европейскими техническими достижениями второй половины прошлого века. Это осо-



Пань Тяньшоу. Лотос.  
Pan T'ien-cheou. Le lotus.



Лю Хайсу. Тыквы.  
Liou Hai-sou. Les potirons.

бенно заметно опять в том же „Характерном виде Нанкина“.

Жю Пэон—мастер оригинальный, прошедший в своем творческом пути ряд этапов, из которых каждый имеет свое лицо. Мы застаем его в расцвете его творчества. Будем надеяться, что мастер и в дальнейшем будет плодотворно

работать над новыми решениями художественных проблем.

Падение манчжурской империи в известных пределах развязало формирование и консолидацию профессиональных художественных сил Китая. Со времени империалистической войны открыт доступ в дворцовые помещения Бей-



*Чжан Гуан-юй. Сцена из романа.*

*Tchang Kouang-yu. Scène d'un roman.*

пинской резиденции, хранящие огромные художественные богатства.

С 1911 года существуют две правительственные школы живописи, в Бейпине и в Ханчжоу.

Одновременно с этим возникли и частные художественные школы. Число учеников в них, по словам Жю Пвона, достигает трех с лишним тысяч. С 20-х годов организуются художественные объединения, устраивающие выставки, а в 1933 г. возник союз китайских художников. Китайские мастера живописи, следуя старинным классическим традициям, ставят себе целью также изучение искусства прошлого. Преподавание и популяризация истории искусства входят в круг деятельности китайских живописных мастеров новейшего времени.

Пожалуй основным вопросом, который рождается у преодолевшего экзотику посетителя китайской выставки в отношении современной живописи, является вопрос: в чем ценность и оригинальность новейшего китайского искусства? Ответ этот нами мыслится и формулируется довольно отчетливо. Последнее пятидесятилетие дало такие художественные формы, которые, сохраняя технические навыки прошлого, сумели одновременно стать адекватными специфическим устремлениям китайской национальной буржуазии. В то же время главные мастера, инициаторы художественных движений XIX в., в основном отбросили художественное наследие феодального Китая, которое в силу исторической необходимости живет и до настоящего времени, своеобразно сплетаясь с современностью.

# ВЫСТАВКА

## КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

К. Евгеньев

**В**ЫСТАВКА китайского искусства, ознакомившая широкие круги советских зрителей с мало еще знакомым у нас искусством, пользовалась у москвичей заслуженным успехом и превратилась в значительное событие художественной жизни сезона 1934 г. Выставка получила высокую оценку и у специалистов историков дальневосточного искусства, хотя она и не дала исчерпывающего представления об искусстве Китая. На выставке в Москве совершенно отсутствовала скульптура и художественная промышленность, достигшая в изделиях из нефрита, бронзы, слоновой кости, в лаках и фарфоре исключительно высокого уровня художественно-технической обработки. Однако это в малой степени отразилось на интересе, проявленном к выставке со стороны советской общественности.

В свете творческих споров вокруг основного вопроса о дальнейших путях развития советского искусства и социалистическом реализме, эволюция китайского искусства приобретает для нас острый и непосредственный интерес.

Это было нетрудно обнаружить и в отзывах по поводу выставки. Некоторые Китайскую выставку восприняли, как сенсацию, больше всего привлекала их экзотика. Приемы китайских живописцев для нашего европейского глаза необычны и одна уж эта необычность заставляла восхищаться снобов, мало разбирающихся, да и не желающих разбираться в подлинной художественной ценности искусства. Будь на месте выставки китайской живописи — выставка негритянской скульптуры, или того лучше, индейской татуировки (в натуральном виде), они были бы еще более довольны. К чести нашего зрителя надо признать, что публики подобного рода было абсолютное меньшинство, и хоть это меньшинство и проявляло бурную активность в кулуарах, принимая его всерьез не приходилось. Гораздо серьезнее принципиальная установка немалого числа ценителей, приводивших живопись китайских художников в до-

казательство того, что искусство может быть великим, отнюдь не становясь сюжетным, что для произведения изобразительного искусства тема, если не чуждое, то во всяком случае безразличное начало, что, дескать, тема оправдывает свое наличие лишь как предлог для развертывания богатства формальных приемов, но что можно и без темы, выбирая моделью любую деталь природы — сучок, камень, краба, цветок, — создать высокое произведение искусства, не утрачивающее привлекательности и в наших глазах — современников великих войн и великих революций. Одним из показательных явлений в борьбе за социалистический реализм было проklamирование полного торжества „сюжетного подхода“ к искусству, согласно которому картина не больше, нежели отдельный эпизод из повествования. При таком взгляде, критерием оценки художественного произведения становилась не столько сама картина, сколько событие, которое она иллюстрировала. И вот китайская-то живопись, якобы бессюжетная и непосредственная, и должна была служить наглядным опровержением этого взгляда. Китайская живопись непосредственна! Какое заблуждение! Однако эта иллюзорная непосредственность выступала важным аргументом в споре не только о сюжете.

Мы присутствуем при начинающемся расцвете монументальной живописи в СССР, но зарождение нового монументального искусства еще не перестало служить предметом дискуссий. Вполне понятно внимание, которое уделяется этой труднейшей задаче, и тут-то намечается возможность нового перегиба. Уже находятся горячие головы, готовые свести все советское искусство лишь к монументальному, готовые искусство станковое заклеивать, как извечно буржуазное, и градом камней побить всякого, кто осмелится писать картины лирические, интимные, „биологические“ и т. п.

Китайскую живопись они хвалили из вежливости (все-таки, иностранцы), но ревниво следили при этом — а не искусится ли кто-либо



Жю Пэон. Гора Ли.

*In Peon. Le Mont Lou.*

из наших пойти по этому пути. И зритель, уставший от величественных пологен, от напыщенной декламации плакатных призывов, охотно пошел любоваться интимной китайской лирикой. Успех выставки китайской живописи учил многому. Фронт изо очень отстал еще от литературы, где давно, наряду с боевым, публицистическим художественным очерком и романом, узаконена и боевая лирика.

К сожалению, наиболее частая, а потому и самая серьезная, ошибка это восприятие китайской живописи, как непосредственной и лиричной. Резче, чем где бы то ни было, окостенелость, условность, мертвящий академизм проявляются именно в китайском искусстве.

Предыдущая статья дает яркое представление о путях развития и ярком расцвете китайского феодального искусства.

Это был кульминационный пункт подъема. В последующие годы начинается упадок, живопись возвращается в круг накопленных достижений, варьируя их и перепевая.

Это отнюдь не означает снижения формального мастерства. Искусство становится более утонченным, изнеженно манерным, но поступательного движения вперед у него нет. Картина художника Шень Нань-пиня „Два оленя“, относящаяся к XVIII в., дает яркий образец такого рафинированного искусства, свидетельствующего об исчерпании феодальным искусством жизненных сил.

Искусство XVIII, XIX, XX вв. — это загнивание, повторение старого, изощренно-техническое мастерство и полная неспособность создать новый, оригинальный стиль и освободиться от мертвящего влияния идеологии загнивающего феодализма.

Формально-стилистические приемы феодальной живописи времени ее расцвета превратились в канон, обязательный для творчества последующих художников. Эта традиция существует и до сих пор и очень резко проявляется в живописи, которая была представлена на выставке в Историческом музее. Кар-

тины также каллиграфичны, в них линия-мазок, проведенная кисточкой, является носителем движения и моделирует объемную форму. Перспектива их воздушна, и это достигается не только путем тонких переливов жидкой акварели или туши, а в значительной степени благодаря тому, что нераскрашенная поверхность бумаги вводится китайским художником в качестве равноправного компонента в изображение и начинает нести требуемую смысловую нагрузку. Этот прием, знакомый европейцам по рисункам или офорту, затрудняет отличие рисунка от картины (в том виде, в каком она существует в Европе) и создает в нашем восприятии китайской картины иллюзию эскизности, случайности построения, т. е. непосредственности первого впечатления<sup>1</sup>.

Конечно китайская живопись в целом характерна глубоким чувством природы, острой наблюдательностью, выражающейся в жизненном натурализме передачи деталей, в ней удачно разрешена передача воздушной среды, но не нужно забывать, что и непосредственность и особенности письма давно превратились в свод канонов, строго регламентирующих творчество художника, придерживающегося традиции.

Ригоризм этот вполне объясним живучестью феодальных пережитков в современном Китае.

Нам трудно представить себе мощь традиции, обрекающей художника на стилизацию, направляющей его тягу к новому на поиски утонченных нюансов внутри традиционного стиля. И в результате, под воздействием новых понятий, вторгшихся в мир китайца, под единым стилизаторским лаком расцветает то откровенный формализм — отвлеченная, почти беспредметная игра сложно переплетающихся листьев бамбука, прихотливый спутанный орнамент крабовых ножек и клешней на картинах исключительно талантливого мастера, 74-летнего Ци Байши, — то вдруг на условном фоне диссонирующим пятном промелькнет наивно натуралистический кусок неприятно фотографического характера, как например в портрете художника Лиу Фон-зы, а то художник устремляет все помыслы и силы на имитацию старинного стиля и создает картины, столь блестяще подражающие старой традиции, что неискушенному зрителю трудно отличить их с первого взгляда от древних образцов.

<sup>1</sup> Существуют конечно картины, сплошь покрытые краской, близко подходящие к европейским, но они не имеют определяющего значения в разбираемой живописи.



Жю Пеон. Кизильник.  
Ju Peon. Le néflier.



*Жю Пэон. Маленький сонет.*

*Ju Peon. Un petit sonnet.*

Направление в современной китайской живописи, придерживающееся традиций, насквозь эклектично. Китайская живопись XX в., показанная на выставке, представляет собою амальгаму различных приемов и веяний, объединенных общим лаком традиционализма. Это заметно даже у такого талантливого анималиста, обладающего к тому же большим даром композиции, как инициатор выставки художник Жю Пэон, в чьих картинах свежие жизненно правдивые черты в изображении животных вступают в разлад с традиционной условностью старых приемов.

На основании выставки в Историческом музее делать выводы о состоянии всего современного китайского искусства нельзя. В Китае существуют художники, воспитанные иной социальной средой, целиком ориентирующиеся на современный Запад, перешедшие к масляной технике и переносящие достижения западноевропейского буржуазного искусства на китайскую почву. Кроме того, особенно за последнее время, большое развитие получил политический плакат, находившийся, во всяком случае в начале своего развития, под несомненным влиянием советской агитационной графики. Мы ничего не знаем также об искусстве 40-миллионного советского Китая, а без него

всякие общие выводы о современном китайском искусстве будут неполны.

Но об одном, очень мощном, быть может определяющем на сегодня состояние художественной культуры Китая течении, условно нами названном традиционализмом и наиболее полно представленном на московской выставке, выводы можно делать. Это течение культивирует не только традиционные приемы феодальной живописи, но и принципиальное отношение художника к изображаемому миру — пассивную созерцательность, внимание к частностям, выраженное в натуралистической передаче деталей, изощренный гедонизм, т. е. все то, чем через японскую живопись, сильно зависимую от китайской традиции, так восхищались французские импрессионисты. Оно подчиняет эту жизненность канону, превращает в условность, стилизует все, к чему прикоснется кисть художника, и поэтому оно вряд ли сможет успешно развиваться в будущем.

Новое китайское искусство, показанное на выставке, это проценты с капитала, нажитого в прошлом. Ценность этого капитала огромна, и приходится жалеть о малой его известности у нас, но все же она не может служить оправданием эпитонству



Выставка современного латвийского искусства в Москве. (Всекохудожник.)  
L'exposition de l'art letton contemporain à Moscou.

# ВЫСТАВКА ЛАТВИЙСКОГО ИСКУССТВА

*Е. Кронман*

**В**ЫСТАВКА латвийского искусства привлекла большое внимание советских художественных кругов и была в общем благожелательно принята московскими зрителями.

Латвийское искусство молодо. Оно не отягощено грузом академических традиций, и современные художники вольны в своем творчестве не оглядываться на деяния прославленных мертвецов.

Если не считать крестьянского декоративного искусства, продолжающего вековую народную традицию, латвийское изобразительное искусство кристаллизуется во второй половине XIX в. (хотя отдельные художники появились уже в начале века). Этот первый период собирания сил проходил под воздействием передовой художественной общественности Петербурга. Но вскоре вслед за тем художники Латвии все более ориентируются на



Я. Целау. Портрет.  
Y. Zelau. Portrait de femme.



Ф. Варславян. Портрет.  
F. Varslavan. Portrait de femme.



К. Убан. Портрет худ. П. Пузинас.  
K. Uban. Portrait du peintre P. Puzinas.



Н. Струнке. Женщина с платком.  
N. Strunke. Tête de femme.



А. Либерт. Паруса.

L. Libert. Les voiliers.

Запад, и с начала XX в. латвийское искусство развивается под определяющим влиянием Парижа. Импрессионизм сыграл большую роль в латвийской живописи и лишь в послевоенное время уступил место более „левым“ новаторским течениям.

В работах сегодняшнего дня следы этой учебы слишком явственно бросаются в глаза, но было бы ошибкой не замечать, как влияние это ассимилируется латвийскими художниками, как живопись их приобретает творческую самостоятельность и пытается утвердить национальную оригинальность своей художественной культуры.

Характерной чертой этого процесса является борьба за живописную культуру. Не националистическая стилизация довлеет над умами латвийских художников, они не превращают своих картин в иллюстрации к литературным повествованиям, равным образом сюжетный жанризм, анекдотическая бытовщина — развращающе легкий и потому очень опасный путь, — не заставляют от латвийцев требований живописного качества. Их живопись очень формалистична, но она отнюдь не сводится целиком к формализму.

Из художественных объединений современной Латвии наиболее интересные работы представлены „Рижской группой художников“. Это почти исключительно молодежь, прошедшая французскую школу. Живопись Свемпса, выполненная уверенно наложенными широкими пастозными мазками, тронута влиянием экспрессионизма, но экспрессионизма французского, идущего



С. Видберг. Венеция. Рисунок.

S. Vidberg. Venise. Dessin.



*К. Меснек. Хлеб насущный.*  
*K. Mesnek. Le pain quotidien.*



*Н. Струнке. По воду.*  
*N. Strunke. Femmes cherchant de l'eau.*



*А. Аннус. Новые хозяева.*

*A. Annus. Les nouveaux propriétaires.*



*Я. Лепин. На базар.*

*Y. Lepin. En route pour la foire.*



*О. Скульме. На полевых работах.*

*O. Skulme. Au labourage.*

от пейзажей Вламinka и натюрмортов Фриеза. На него похож по живописной технике Лепин, у которого крестьянские сюжеты преобладают. Работы Целау более интимны, камерны, очень высоки по мастерству. Несколько особняком стоит в группе Швейц, единственный живописец, работающий над задачами монументальности. Швейц бывший кубист, и это чувствуется, и сейчас он находится под сильным влиянием итальянских неоклассиков. К этой группе должны по праву, по внутреннему сродству принадлежать два, пожалуй наиболее замечательных, колориста — Калнынь и Либерт, входящие теперь в объединение „Садарбс“. В картинах Калныня „Оттепель“, „Двина“ серый туман, свинцовая вода, хмурые тучи переданы с исключительным богатством нюансов серой краски, то глубокой, насыщенной, то легкой, светложемчужной. Либерт близок к нему, но он гораздо ярче, бравурнее. Его „Зима“, „Лето“, „Паруса“, „Венеция“ поражают богатством колорита. Краски нахвута светящимися изнутри. То, что у Калныня приглушено, у Либерта бьет в глаза жизнерадостной пестротой оттенков. Характер работы остальных членов „Садарбс“ весьма разнообразен. Холодный академизм Бренцена („Сидящая женщина“) и несколько декоративный реализм Меснека, изображающего народные типы и похожего по манере на нашего Юона, сочетаются с работами мечтательного импрессиониста Скриде и темпераментного реалиста Аннуса, пере-



Т. Залькалн. Ягненок.

Th. Zalkaln. Un agneau.



К. Бренцен. Сидящая женщина.

K. Brentzen. Femme assise.

шедшего от тщательно вылизанной живописи „Новых хозяев“ (1928 г.) к сочной кончаловщине последних работ („Соната“, „Угольщик“ и др.).

Остальные художественные группировки — „Независимых художников“ и „Латвийских художников“ — не имеют четкой физиономии и объединяют мастеров различных стилистических манер.

Тут есть ученические студии честного натуралиста Бине — „На солнце“, „Художник и натурщица“ — и акварельные пейзажи в духе альбомных путевых зарисовок писателя Янсудрабиня и старый реализм Штраля („Возчик дров“, „На порубке“ и др.), с другой стороны, им противостоят такие работы, как „Белая и черная“ Бельцовой, выполненные в подражание экзотике салонного академика Александра Яковлева, и слащавая идеализация латвийских этнографических мотивов у Цируля („Новый хозяин“, „Новый хлеб“, „Праздник молотбы“ и др.). Впрочем, вещи Цируля очень декоративны и возможно найдут себе применение в художественной промышленности — в фарфоре, табакерках и т. п.

Между двумя этими крайностями много средних, подчас очень высоких по мастерству и технической сноровке мастеров — импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов, художников, похожих на Писарро, на Дерена, напоминающих наших Грабаря, Машкова, Шевченко или даже Тышлера (Сутта).

Но при всем их отличии есть нечто общее, их объединяющее и отличающее от западноевропейских школ различного пошиба. В латвийском искусстве нет ничего от надменной, насыщенной салонной манерности. В нем совершенно отсутствуют мистические, религиозные либо заумные сюрреалистические мотивы. Латвия — аграрная страна, и излюбленной темой латвийской живописи служит латвийское крестьянство, его хозяйство, быт, типы.

В латвийских картинах реальный мир выступает во всей своей живописной конкретности. И этот мир трактуется не как мимолетное, неповторимое импрессионистическое впечатление и не как сухое рационалистическое равновесие объемов. Мир окрашен эмоционально, художники раскрывают национальный характер своей страны не подчеркиванием этнографических мотивов либо исторических сюжетов его истории, а изнутри, передавая пассивную содержательность человека и скромный лирический пейзаж, т. е. черты, которые по их воззрению и являются определяющими в характеристике латвийской национальной культуры. При этой установке каждое, даже самое малое явление — значительно, каждая мелочь вырастает в глазах художника.

Это искусство камерно, и ему не быть никогда монументальным. Оно не разворачивает широких эпических полотен. Оно и не пытается передать средствами своей живописи могучих идей, будящих мысль зрителя, воодушевляющих его на героические подвиги, заставляющих по-новому взглянуть на мир.

Да и есть ли такие идеи у художников?

Существуют ли в их маленьком изолированном мирке сила, которая вывела бы их из собственных мастерских навстречу живым людям?



А. Аннус. Соната.

A. Annuus. Une sonate.

Живопись, показанная на выставке, замкнута сама в себе, и требования живописной тренировки глаза и технического совершенства кисти стали высшими и единственными ее законами.

И мне хочется предостеречь некоторых моих молодых друзей, начинающих живописцев, в восхищении застывающих перед полотнами Калныня, Свемпса и Либерта. Да, товарищи, вы правы в том, что живопись их культурна. Но и только. Вы забываете, что ценность художника не ограничивается его технической ловкостью. Вы скорбите о невозможности уехать в Париж, чтобы „пучиться у первоисточников“, но стоит ли командировать вас туда лишь для того, чтобы обогатить советскую живопись несколькими новыми эпигонами, пусть талантливыми и культурными, но все же эпигонами изощренной, но пустой, виртуозной, но безыдейной парижской школы? И если вы даже опередите парижских учителей и кое-чем превосхитите их путь, разве принципиально что-нибудь изменится в судьбах нашего искусства? Латвийские художники уже осознали необходимость своей творческой самостоятельности. Освобождение от иностранной зависимости, создание национальной художественной культуры мыслится ими на путях выявления самобытного характера латвийского народа, практически реалистического, но



Л. Свемпс. Две женщины.

L. Svemps. Deux femmes.

„в своих внутренних переживаниях склонного к мечтательной сказочности и задумчивому созерцанию“<sup>1</sup>, и создания сурового и лиричного национального латвийского пейзажа.

С подобными характеристиками „латвийской души“ спорить не будем. Позволим себе лишь усумниться в монолитности и однообразии этого пейзажа латвийской психологии.

При новейшем государственном курсе Латвии следование немецким образцам несомненно не ограничится лишь политической сферой. Национализм, насильственное насаждение патриотической, патриархальной „самобытности“, специфическая тематика и унификация творческой направленности — вот вероятные вехи развития латвийского искусства на более или менее близкое будущее.

Наверно уже в недалеком будущем преобладающим станет течение, изучающее фольклористику.

Модернизация народных мотивов и скрещение ее с новейшими формальными приемами западной живописи приведет к фальшивой идеализации и стилизации, как привело это к фальши живописца, ранее других вступившего на этот путь, — декоративиста Цируля.

Дифференциация среди художников Латвии обострится. И может быть молодая, лучшая часть латвийских художников последует примеру советского искусства. Но для этого им придется отказаться от многого, и в том числе и от того, что в настоящее время представляется им главным в их художественном мировоззрении.

---

<sup>1</sup> Ян Силин. Вступительная статья в каталоге выставки современного латвийского искусства. М. 1934. „Всекохудожник“.



Сервиз. Фарфор завода им. Ломоносова. 1933.

Service à thé. Manufacture Lomonossov à Léningrad. 1933.

# ПУТИ СОВЕТСКОГО

## ФАРФОР

**Н. Соболевский**

1

**У**ЛУЧШИТЬ качество художественного оформления изделий стеклофарфоровой промышленности—этот лозунг являлся и является основным в течение целого ряда лет. Он не снят и сейчас, после того как прошло всесоюзное совещание по художественному оформлению стекла и фарфора, организованное научно-техническим обществом стеклофарфоровой промышленности, когда в помещении Всесоюзной торговой палаты ретроспективная выставка в Москве в феврале—марте 1934 г. стекльно-керамических изделий показала рост и достижения, а также и большие минусы нашего отечественного стеклофарфора за истекшие годы революции. Нагляднее, чем десятки докладов и содокладов, убедительнее всяких споров между производственниками, искусствоведами и художниками, экспонаты выставки доказали большое отставание стекльно-керамической промышленности не только в отношении художественного оформления, но и в смысле производственно-техническом.

А надо прямо и честно сказать, что, судя по тем произведениям, которыми была богата

выставка, искусство работ со стеклом, фаянсом, фарфором если не деградирует, то по меньшей мере находится по отношению к другим видам наших культурных завоеваний на низшей ступени развития и признаков роста, признаков восхождения не показывает.

Чем же больна стеклофарфоровая промышленность, о каких изъянах ее организма красноречиво и вполне убедительно свидетельствовала экспозиция выставки стекла, фарфора и фаянса за истекшее 15-летие советского развития этого искусства?

Прежде всего и больше всего—разрывом между работами художников-керамистов и деятельностью производственных, хозяйственных организаций. И не меньше—недоброкачественностью не только художественного оформления продукции, выбрасываемой на рынок массовому потребителю, но и ее технологической недоброкачественностью. Отметим, что нас интересует в первую очередь вопрос художественного оформления стекла и керамики, что в этой статье вопросам технологии уделять внимания почти не придется, но вместе с тем приведем для примера несколько фактов из технологии керамического производства, которые проиллюстрируют наше положение о



*В. Протопопова. Фарфор завода им. Ломоносова. 1934.*

*V. Protopopova. Tasses à thé. Manufacture Lomonossov à Léningrad. 1934.*

неблагополучии и с технической стороной этого участка фронта пространственных искусств.

На ряде фабрик (назовем для примера Калининскую фаянсовую в г. Канавке; Дмитровскую фарфоровую и др.) до самого последнего времени из первого обжига поступает изрядное количество брака. Технологи объясняют брак — покоробленность, трещины и т. д. — тем, что очень часто приходится менять рецептуру теста для фарфора или фаянса. А к каждой новой рецептуре приходится заново привыкать и формовщикам и горновикам и

мешает поучиться у Китая хотя бы большему технологическому совершенству в разработке длительных рецептур фарфоровой массы. Такая учеба кроме пользы и хорошего хозяйственного и технологического эффекта ничего не даст.

Или еще пример. Некоторые заводы (Дмитрово, Дулево и др.) решили, что не к чему иметь у себя образцовые музеи-комнаты, и распродали большинство образцов. А на одной фабрике стекла просто взяли и все образцы отправили на чердак. И лежит на чердаке груда осколков.

Это материал не только для прокурора, это материал для уяснения нашей большой некультурности и ограниченности в области технологии. Разве мало случаев, когда работник стеклофарфора бьется над выяснением потерянного или позабытого технологического секрета, ищет, положим, нужную глазурь, секрет прекрасной подглазурной раскраски, бьется над уяснением большей или меньшей прозрачности фарфора и т. д. и т. п. Какую незаменимую службу смогли бы сослужить ему и технике производства стеклофарфора выброшенные на ветер образцы фабрик и заводов, сохранившиеся десятки лет.

Примеров можно было бы привести еще неисчислимое количество. Нет в этом нужды, потому что вопросы технологии материалов стеклофарфора, неразрывно связанные с вопросами художественного оформления, в



*Суетин, Ризнич, Протопопова, Данько, Суетин, Ефилова. Фарфор завода им. Ломоносова. 1934.*

*Souetine, Riznicz, Protopopova, Danko, Souetine, Yefimova. Porcelaine de la manufacture Lomonossov à Léningrad. 1934.*

дальнейшем найдут свой отзвук в настоящей статье, ставшей основной целью выяснение вопросов развития советского художественного стеклофарфора, критическое рассмотрение ряда образцов продукции, показанной на выставке, и по мере наших сил и возможностей утверждение некоторых начал нашего эстетического отношения к продукции заводов и фабрик, выпускающих стекло, фаянс и фарфор, потребные в настоящее время не тысячам рафинированных любителей и собирателей прекрасного, а огромным многомиллионным массам рабочих и колхозников, создающих новые произведения искусства вместе с ново страницей истории.



Пиала и чашка. Фарфор Дулевского и Дмитровского заводов. 1933.  
Coupe et tasse. Manufactures de Doulevo et Dmitrov. 1933.

## 2

Стеклофарфор больше, пожалуй, чем любое другое произведение искусства, в настоящее время является массовым искусством. Если совсем еще редко висит в квартире рабочего, колхозника, служащего картина советского художника, если еще реже мы можем наблюдать проникновение в быт полноценных скульптурных произведений, то волны распространения фарфоро-фаянсовой посуды, изделий из стекла и даже фарфора, как „малой“ скульптуры, а тем паче различных керамических изделий-украшений не только заливают города, поселки, колхозы Советского союза, но проникают от нас и за рубежи. Об этом красноречиво свидетельствуют не одни диаграммы роста выпускаемой на отечественный рынок и за границу продукции, об этом свидетельствует и сама продукция выставки — бесконечное количество ассортимента стаканов, чашек, тарелок, блюд, ваз, пиал, статуэток, рельефов, бокалов и т. д. — продукция, раскрывающая историю советского стеклофарфора.

Экспозиция выставки, хотели этого или не хотели товарищи, ее создавшие, давала полное право утверждать, что современное состояние художественного искусства стеклофарфора, искусства делания из стекла, фаянса, фарфора полноценной вещи, значительной и значимой, утилитарно и художественно далеко отстает от запросов и требований предъявляемых к этому участку культурной революции.

И еще — экспозиция выставки представляла возможность проследить весь путь создания советского стеклофарфора, весь комплекс исканий, срывов, достижений и неудач в этой области нашего искусства.

Осмотр выставки подавал возможность проследить по экспонатам не только борьбу художественных течений в родственных разделах искусств за истекшее пятнадцатилетие, не только не утихающую еще потасовку хозяев-производственников, художников и скульпторов вокруг вопросов художественного оформления стеклофарфора, но и классовые бои. „Стеклофарфор — арена классовых



Чайник и чашка. Фарфор Дмитровского завода. 1933.  
Théière et tasse. Manufacture de Dmitrov. 1933.



Сервиз „Физкультура“. Фарфор Дулевского завода. 1933.  
Service à thé „Culture physique“. Manufacture de Doulevo. 1933.

бить? Ведь это же парадокс!“ Нет, это реальность, мимо которой не пройдешь, отмахиваясь.

Устроители выставки, и особенно много поработавший для нее научный сотрудник Ц. К. Союза рабочих керамической промышленности М. П. Гуревич, в экспозиции провели принцип индивидуального показа продукции как фабрик и заводов, так и отдельных художников, долгое время работающих над фарфором и фаянсом и безусловно много для этой области и в этой области сделавших. Так сложился ретроспективный показ вещей Ломоносовского фарфорового, Дмитровского фарфорового и Дулевского фарфорового заводов, Будянской, Кали-

нинской (Канаково) фаянсовых фабрик, Дядьковского, Красногигантского, Калининского и других стекольных заводов. Кроме продукции перечисленных заводов и фабрик на выставке были показаны (очень бледно и неполно) вещи ряда торгующих с нами стран — Франции, Чехо-Словакии и др., экспериментальные работы над новыми формами посуды отдельных художников, продукция, экспортируемая нами главным образом на Восток, и художественные произведения скульпторов-керамистов Данько, Ефимова и Фрих-Хара.

Останавливаясь по возможности сжато на выставленных экспонатах, пытаемся проследить и уяснить тот комплекс вопросов, который мы затронули выше, т. е. пути развития советского стеклофарфора, срывы и достижения в его художественном оформлении и т. д., и т. п.

### 3

Безусловно, государственный Ломоносовский завод, являющийся носителем больших художественных традиций и собирателем художественных сил, работающих над фарфором, особо показателен для разрешения всех интересующих нас вопросов. И то, что завод развернул хороший, четко обоснованный показ всех линий своей производственно-художественной деятельности, служит показателем его интенсивной работы и роста. В произведениях, показанных заводом, в силу целого ряда условий, доминируют две струи, два начала художественного оформления — мирикусничество и супрематизм. Это отнюдь не случайность. Если мы вспомним, что Ленинград (тогда еще Петроград и даже Петербург) был долгое время законодателем „мод“ в искусстве, что в Ленинграде художественное кредо „Мира искусства“ имело самых стойких и сильных по мастерству адептов, то станет вполне понятным проникновение в фарфоровое производство идей и веяний мирикусничества. Пореволюционными продолжателями насаждения и утверждения на Ломоносовском заводе мирикуснических традиций были такие



Коньков, Фрих-Хар. Сервиз. Фарфор Дулевского завода. 1934.  
Konkov, Frikh-Khar. Service à thé. Manufacture de Doulevo. 1934.

крупные мастера, как Чехонин и Данько. Их линию до настоящего времени поддерживает „последний из могикан“ эстетствующего и буржуазного течения русского искусства — Воробьевский. Так как ниже мы еще будем останавливаться на работе Данько и на ее месте в советском фарфоровом художественном производстве, то в данный момент уясним себе лишь удельный вес и значимость работ по фарфору Чехонина и Воробьевского.

Кто не помнит, ставшие теперь уникальными, чашки, блюда, чайники и тарелки чехонинской работы? Знаменитые, сугубо мистические, по существу, букеты черных роз с тонко сделанными золотыми прожилками, блюда „голод“ с иконными лицами матерей и младенцев, кипень черных, виртуозно сделанных линий, символически изображающих страсти революции. Чехонин, пришедший в фарфоровое производство с твердо сложившимися политическими взглядами и художественными вкусами, целиком связанными со взглядами и вкусами эстетов из „Мира искусства“, не смог перешагнуть через косность прошлого... и сам остался в прошлом. Но мистические, ни в коей мере не активизирующие наши эмоции черные розы чуждого и далекого советскому искусству Чехонина продолжают еще жить; и запахи тления, запахи смерти вероятно дороги еще каким-то людям, если мы видим в продукции Дулевского завода чашки, роспись на которых — копия чехонинских черных роз. И все же, несмотря на такое рикошетирувание идей и образов (оно единично), Чехонин с его удручающей мистикой — вчерашний и даже позавчерашний день советского фарфора. В то же время надо прямо сказать, что у Чехонина многие наши художники по фарфору могут и должны учиться прекрасной скомпанованности рисунка с формой фарфоровой вещи, умению раскрывать качества белого, просвечивающего фарфора не только как материала, но и как произведения. Чехонин знал, где лежит стык между формой и содержанием в фарфоровой вещи, и умел во-время ставить точку, утверждая взаимосвязь этих двух начал ху-



*И. Фрих-Хар.* Чайник и чашка. Фарфор. 1931.

*I. Frikh-Khar.* Thière et tasse. Porcelaine. 1931.

дожественного произведения. Вот почему, несмотря на чуждое нам идеологическое начало, заложенное в чехонинском фарфоре, нет никакой нужды проходить мимо него, не замечая положительных моментов в его творчестве.

В противовес чехонинской бархатной и барственно-чистой черноте разделки фарфора, другой мирискусник Воробьевский оперирует большим количеством ярких и сочных цветов. Эта фееричность расцветки и сказочность сюжетов приближают его фарфор к работам рафинированных эстетов типа Бенуа и других, которые проповедывали в годы реакции искус-



*Ракитина, Подрябинников, Фрих-Хар.* Фаянс и фарфор Дулевского завода. 1934.

*Rakitina, Podryabinnikov, Frikh-Khar.* Fayence et porcelaine. Manufacture de Doulevo 1934.



Хрусталь завода Гусь Хрустальный. 1934.  
Service en cristal. Verrerie Gous Khroustalny. 1934.

ство для искусства. Воробьевский хорошо чувствует природу фарфора, но вещи, им сделанные, предназначены украшать салоны дам просто приятных и приятных во всех отношениях. Отсутствие должной простоты, нагромождение экзотики в сюжетном построении и дешевое эстетство уведят Воробьевского и его учеников в сторону от столбовой дороги советского фарфора. И приходится удивляться, что на посуде Ломоносовского завода видишь работы эпигонов „Мира искусства“, помеченные 1933 и 1934 годами.

Так же удивляешься и не осознаешь полностью, почему беспредметнические, супремат-



А. Штриккер. Форма новой посуды. Неглазурованный фарфор Дулевского завода. 1934.

A. Strikker. Vaisselle en biscuit. Manufacture de Doulevo. 1934.

тические „новаторства“ до самого последнего времени находят себе приют на Ломоносовском заводе. Когда-то, еще в первые годы революции, вождь супрематистов Малевич пробовал свои силы на фарфоре. Художник, ряд лет эпатировавший русского буржуа, решил, что одинаковыми методами можно эпатировать и революционного рабочего.

Попытка оказалась неудачной. И Малевич ушел в утилитаризм: подобно многим своим сотоварищам по „левому“ формалистическому фронту искусств, он пошел работать на Ломоносовский завод.

Работа над новой конструкцией чашки привела Малевича к тому, что, вместо удобной, красивой, приятной по форме чайной посуды, из рук супрематиста-беспредметника вышел какой-то несуразный, разорванный на пару плоскостей сосуд, из которого пить чай никак нельзя — ни с какой стороны к нему губами не подъедешь. Конфуз получился у Малевича и с его „черным квадратом“, перенесенным на фарфор. Черные плоскости и круги попросту дырявили блюда и тарелки, разрывали форму посуды.

Несмотря на явно неудачные попытки перенести принципы беспредметничества в предметы домашнего обихода (вещи зло подшутили над заумниками!), супрематизм крепко обосновался в фарфоровом

производстве и существует в нем вместе с другими художественными течениями до сей поры. Объяснить это можно двумя причинами. Некоторые ученики и соратники Малевича, отказавшись от стопроцентного беспредметничества, повернули руль своей творческой работы на курс орнаментики. В фарфоре это нужно и всегда находит применение. Другие, укажем хотя бы на Суегина, отдавая в некоторых работах должное своему учителю (таковы супрематическая пепельница, блюдо и чашка и другие работы 1925 — 1929 гг.), другой частью работ преодолевают супрематическую косность и никчемность, внося в свои лабораторные и производственно-творческие искания большую ярость людей, досконально овладевших материалом.

Примером такой отнюдь не механической, а органической перековки художника, слившегося с производством художественного фарфора, могут служить и Суетин и некоторые другие мастера Ломоносовского завода. Особенно показательна линия творческого развития Суетина, изобилующая срывами, но намечающая и правильную тенденцию роста. Как мы уже отмечали, первые работы этого художника, в конечном итоге эпигонские, являются лишь этапом его творческого пути. Показанные на выставке опыты Суетина по конструированию и художественному оформлению урны, судка и особенно чайной посуды (молочник, чайник и чашки) свидетельствуют, что художник и как конструктор и как живописец вплотную подходит к разрешению вопроса простой и красивой вещи. Пусть у Суетина есть еще иногда некритическое желание вкрапывать в вещь подобие трактора, который (как в случае с судком) является лишь механическим придатком,—не в таких казусах сущность творчества Суетина. Эти казусы и срывы—естественные издержки производственно-лабораторных исканий. А сущность заключается в том, что Суетин, преодолев беспредметническую аморфность своего учителя, взял у него маленькое здоровое ядрышко умения конструктивно делать вещь, вложив в это умение точность и строгость пропорций, зоркость художнического глаза и активное мироощущение. Переплавленное в горне революционных страстей и исканий ядрышко супрематизма перестало быть чужеродным телом, паразитирующим придатком и начинает активно служить созданию полноценного художественного фарфора.

Может возникнуть вполне резонный вопрос: как же уживаются на основном, ведущем заводе две таких разнородных линии, как искусство и супрематизм, и где кроме того линия, направляющая нашу фарфоро-фаянсовую художественную продукцию на путь поисков основного художественного стиля—социалистического реализма? Трудность ответа на этот вопрос и особенно на вторую его половину заключается в том, что готовая художественная продукция Ломоносовского завода несет в себе голую констатацию факта сосуществования двух линий, о которых мы говорили выше. Как будет обстоять дело в дальнейшем, чем кончится борьба между этими линиями (а борьба идет, противники захватывают друг у друга различные опорные пункты и в результате схваток появляются новые гибриды, развивающие по-своему принципы отживающих школ; таков к примеру художник Ризнич, работающий способом аэрографии и вкладывающий в этот многообещающий способ много изобретательности и талантаивости), сказать не легко. Линия реалистического художественного оформления еще молода. Эту линию на Ломоносовском заводе проводит не без успеха одаренная и плодовитая художница Протопопова. Ее сервизы чайной посуды, расписанные умелой рукой, убеждают, что художница наша правильные начала создания действительно выразительной, тонкой и красивой



*В. Мухина. Эскиз для стекла. Мрамор. 1934.*

*V. Moukhina. Ebauche pour un torse en verre. Marbre. 1934.*

художественной фарфоровой вещи. Мелкий голубой рисунок цветов, несколько стилизованный, рисунок, по расцветке немного притупленно-блеклый, сливается в одно гармоничное целое с белизной фарфора. Рисунок Протопоповой не перенесет на фаянс—там он потеряется, при расцветке стекла он забьет, пожалуй, прозрачность стекольной массы. Он уместен и органически правдив именно на фарфоре, а еще точней—на фарфоровой чайной посуде. Протопоповой, одной из немногих художниц по фарфору, удалось уяснить секрет



*Н. Данько, Работница. Фарфор. 1923.*  
*N. Danko. Ouvrière. Porcelaine. 1923.*

зачастую и просто не зная специфики фарфора, технологии производственных процессов. Не потому ли даже у таких крупных мастеров живописи, как П. Кузнецов или Петров-Водкин, фарфор не оригинален и не раскрывает творческого лица этих мастеров? Такой же конфуз произошел с художниками Тырсой, Самохваловым и некоторыми другими. Здесь, при рассмотрении этого вопроса, мы должны напомнить и хозяйственникам и художникам одну истину. Создать художественный советский фарфор можно лишь при условии долгой и упорной работы по овладению всеми началами художественной технологической его обработки. В одинаковой мере это относится и к фаянсу и к стеклу. Высококвалифицированный мастер обязан, если он идет в стеклофарфоровое производство не ради прихоти, а ради поднятия этого производства, усвоить его до конца. Тогда у нас будут действительно полноценные художественные произведения из стеклофарфора.

Когда гениальные художники древней Греции — Фидий, Поликлет, Мирон, Ферикл из Коринфа (создатель непревзойденных по кра-



*Н. Данько. Анна Ахматова. Фарфор. 1920.*  
*N. Danko. Anna Akhmatova. Porcelaine. 1920.*

расцветки фарфора, придающий фарфоровым изделиям легкость, строгую красоту форм и прекрасную пластичность, переходящую в цвет.

Если бы дело ограничилось только перечисленными нами художниками, то с Ломоносовским заводом положение было бы в конечном итоге незавидное. Могут ли четыре-пять безусловно одаренных и опытных мастеров задавать тон всей фарфоровой промышленности? А ведь от Ломоносовского завода и художественная общественность и хозяйственники именно этого „тона“ и требуют. Требуют в силу установившихся традиций, в силу того, что завод больше всех прочих обладает богатым запасом знаний, умения и художественных сил. Конечно, на заводе есть и еще художники, туда приходит и много людей со стороны — посмотреть, поработать. Но очень быстро уходят эти художники-туристы. Ломоносовский завод кроме работ своих художников-старожил показав немало работ и тех, кто только на время приходит туда попробовать свои силы в фарфоре.

Как правило, проба сил даже большим мастерам не удается по той простой причине, что многие из них берутся за разрешенные чисто живописные задачи, не учитывая, а



Н. Данко. Чернильница „Лето“. Фарфор. 1931.

N. Danko. Encrier „L'été“. Porcelaine. 1931.

соте линий коринфских ваз) и другие начинали работать в керамике, эта работа была для них неразрывной частью творческой деятельности. И результаты получались такие, что благодаря этим гениальным художникам керамическое искусство древней Греции до сих пор еще является образцом, которому если нет нужды подражать, то изучать необходимо.

У нас пока еще нет Фидиев, Праксителей и даже Фериқлов, но наличие культурных и даровитых мастеров, которые должны закрепить себя за стеклофарфоровой промышленностью, у нас есть. Проблема кадров решается не только тем, сколько новых мастеров-производственников и художников-оформителей выпустит тот или другой вуз. Это важно, но это не разрешает проблемы хотя бы потому, что с подготовкой художников-керамистов у нас более чем слабо. Проблема кадров решается еще и тем, чтобы привлечь вплотную к работе по художественному оформлению стеклофарфора лучшие силы наших скульпторов, живописцев и графиков, дать им наилучшие возможности для освоения производства и тогда получить эффектный результат.

Разбирая продукцию Ломоносовского завода, мы главным образом остановились на трех течениях по художественному оформлению, потому что они самые показательные именно для этого завода. Надо отметить и то обстоятельство, что дальше самого завода большая работа, которой заняты ломоносовцы, почти совершенно не идет. Завод создает уникаль-

ные вещи, иногда хорошие образцы массовой посуды, но... массового производства у завода нет, а другие керамические предприятия не очень охотно используют опыт и достижения Ломоносовского завода. И образцы остаются только образцами или становятся достоянием музея<sup>1</sup>.

#### 4

Другие заводы—Дулевский и Дмитровский—по вопросам художественного оформления действуют сепаратно и часто с большими провалами. Не говоря уже о том, что до сих пор в ходу на этих заводах трафареты, или деколь, бывшие в употреблении 30—40—50 лет назад, люди, ведающие вопросами оформления, додумываются до умопомрачительно диких и далеко политически не безвредных вещей. На Дмитровском заводе влюблены в древнерусскую вязь. Орнамент стиля развес стой клюквы дмитровцам не дает покоя. И вот создаются чашки (заметьте—это уже массовое производство), где старый Кремль с золотыми главами, обрамленный этакой вязью и иногда славянскими надписями, уживается (как кажется дмитровцам) с... мавзолеем Ленина. С таких эклектических позиций профанировать в рисунке на чашках могилу величайшего гения человечества—до этого могут додуматься или люди, которые ради коммерческих выгод забывают обо всем и даже о революции, или те, кто ни с какой стороны не интересуется ху-

<sup>1</sup> Кстати о музее. Единственный на весь Союз Музей стекла, фарфора и фаянса после долгих мытарств переведен в дачный подмосковный поселок Кусково. Не только рабочему и колхознику, но и многим художникам и искусствоведам просто трудно посетить музей. Может быть все-таки для такого крупного и интересного собрания редчайших произведений стеклофарфора нашлось бы в Москве подходящее помещение?



*И. Ефимов. Умирающая лань. Фаянс. 1927.*

*I. Yefimov. Gazelle mourante. Fayence. 1927.*

дожественным оформлением продукции стеклофарфора.

Надо отметить, что наряду с такими вкусами Дмитровский завод выпускает и вполне доброкачественные вещи, тематически отражающие волнующие события нашего социалистического сегодня. Таковы блюдо „Красный воздушный флот“, неподходя по композиционному построению и по цвету портрет О. Ю. Шмидта и другие. Таков чайный сервиз — простой, удобный и устойчивый по форме и сочный по цвету. И если эти вещи тонут в макулатуре и художественном браке — виной этому большое еще небрежение хозяйственников завода общими вопросами художественного оформления.

### 5

Если Дмитровский завод занимается насажением эклектического стиля „развесистой клюквы“, не замечая в своем усердии, что такая забота о судьбе советского фарфора приводит прямехонько в лагерь отрицателей и ниспровергателей всяких новых начинаний и исканий в стеклофарфоре, то Дулевский завод занимает совершенно противоположную позицию, все время пробуя работать над созданием хорошо оформленной вещи. Но... благие желания не всегда оканчиваются хорошими результатами. Больше чем на других заводах в Дулеве до самого последнего времени гнездились самое примитивное понимание борьбы за новый стиль в стеклофарфоре. Конечно установка дулевцев на современную тематику правильна. Да, но... вот как она реализовалась. У потребителя не спрашивали, чего бы он хотел, какая посуда удовлетворила бы его эстетические чувства. Потребителя изо дня в день выпускаемой продукцией и в хвост и в гриву

агитировали за революцию, за советскую власть, за коллективизацию и индустриализацию, за пятилетку в 4 года и т. д. и т. п. — до бесконечности, до того, что у бедного потребителя ночами наступали кошмары, и новые и новые „тематически актуальные“ чашки, тарелки, блюда иступленно стонали „за... за... за...“ И доведенный до отчаяния потребитель, как чорт ладана, чурался чашек, на которых били Лок-Батаны нефти, тарахтели тракторы или с полным знанием дела мужики варили самогонку (это тоже „за“, товарищи из Дулева?).

Усердие дулевских мастеров, такими способами и методами „революционизирующих“, „пропитывающих“ революционной советской тематикой стеклофарфор, является самой настоящей медвежьей услугой и потребителю и производству. Даже архиреволюционный лозунг, не вскрытый в образе, не зазвучавший как художественное произведение, часто не дойдет до того, кому он предназначен. А особенно в керамике, где не трудно переборщить и оказаться в плену у самого неприкрытого приспособленчества, а



*И. Ефимов. Пантера. Фаянс. 1927.*

*I. Yefimov. Panthère. Fayence. 1927.*

отнюдь не впереди революционного художественного фронта.

Но развертывание работ по художественному оформлению фарфора в Дулеве убеждает не только в этом, Наличие ряда даровитых и вдумчиво осваивающих фарфор художников в Дулеве подтверждает и то, что творческие устремления работников направлены на создание новых материально-художественных ценностей. Над этими вопросами работают такие разнородные по дарованию и по стилю художники и скульпторы, как Фрих-Хар, Штриккер, Подрябинников и др. О скульпторе Фрих-Харе, так же, как и о Данько,—несколько позднее. Здесь несколько слов о Фрих-Харе, создающем новую форму посуды. Его конструктивный чайник № 2, сделанный из цельного куска фарфоровой массы, может занять не последнее место среди новых образцов посуды. Над формой чайника и фактурой плоскости Фрих-Хару придется еще поработать, но принцип оригинален и свеж. Попивая чай из конструктивного чайника Фрих-Хара, можно не беспокоиться, что отлетит плохо приклеенная ручка или носик, они не приклеены, они отформованы вместе с основой, с резервуаром для чая. Фрих-Хар работает и над таким необходимым в быту предметом, как пепельница. В каждую вещь, над которой бьется этот экспансивный и незаурядный художник, он вкладывает очень много неподдельного чувства и страсти. И иногда технически несовершенные его вещи выигрывают перед другими.

Иной творческий темперамент у скульпторши Штриккер. Точность и пунктуальность — первооснова ее творческого пути. А отсюда и некоторая сухость ее вещей. Вот, например, безусловное достижение художницы и большое завоевание для всей советской керамики—чайник с несваливающейся крышкой. Добротно, точно. Крышка действительно не падает даже при наклоне под прямым углом. Казалось бы, все на месте, но некая доза педантичности и особенно сухости, отсутствие „изюминки“ иногда мертвят вещи Штриккер.

Художница делает вещи чересчур разумно, не вкладывая в них своей души. И от излишнего рационализма хочется ее предостеречь, так как это еще не все при создании художественного произведения.

О произведениях других мастеров Дулевского завода мы уже подробно говорили выше. Конечно не все эти произведения плохи и безыдейны, но все же большинство из них пока таково. На меньшей же части вещей продолжается разработка цветочной орнаментики с более или менее удачным рисунком, колором, композицией цветочных пятен.

Детски беспомощны блюда, вырабатываемые заводом. Рельефы на блюдах (портрет Клары Цеткин)—ватные, непластичные и грязной расцветки.

6

Мы не будем подробно останавливаться на продукции ширпотреба, выпускаемой фаянсо-



*И. Ефимов. Купальщица. Фаянс. 1931.*

*I. Yefimov. Baigneuse. Fayence. 1931.*

выми фабриками, потому что в художественном оформлении этой продукции еще более резко обозначены те изъяны и минусы, которые мы наблюдаем в продукции фарфоровых заводов.

Стоит лишь отметить, что в погоне за возможно большим выпуском на рынок фаянсовой посуды хозяйственники и производственники совершенно упускают из виду, что люди в Советской стране не те, что были 20 лет назад. Они совершенно не учитывают тех сдвигов и изменений, которые произошли и в городе и в деревне, не учитывают неизмеримо выросших культурно-бытовых запросов трудящихся. „Изменился облик деревни: старая деревня с ее церковью на самом видном месте, с ее лучшими домами урядника, попа, кулака

на первом плане, с ее полуразваленными избами крестьян на заднем плане—начинает исчезать. На ее место выступает новая деревня с ее общественно-хозяйственными постройками, с ее клубами, радио, кино, школами, библиотеками и яслями" (Сталин, доклад XVII партсъезду). Вот всего этого изменения часто не учитывают хозяйственники, продолжающие по-старинке выпускать ассортимент фаянса и фарфора, пригодного больше старинному „мужику“.

Особо надо остановиться на продукции фаянсовых фабрик, предназначенной украшать буфеты и столы рабочего и колхозника. До сих пор это самая беззастенчивая, беспардонная халтура, потакающая мещанским вкусам „расейского“ обывателя, а никак не художественные произведения. Все эти комсомолки и комсомольцы, переведенные на фаянс с обложек мыла Ралле и К-о, толстозадые амурсы и безликие матрешки еще живы. Это похуже гумовщины. Это ширпотреб, претендующий на художественное значение. В конце настоящей статьи мы постараемся проследить, откуда берет свое начало вся эта беззастенчиво пошлая мишура. Сейчас отметим лишь одно: чем ско-

рее хозяйственники и художники разобьют старые формы такого рода ширпотреб, такой керамики—тем будет лучше.

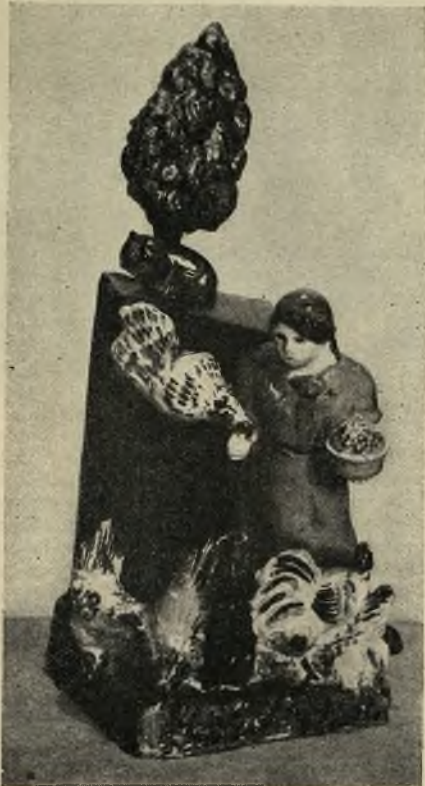
При наличии несомненных достижений, все же отставание художественного оформления фарфора и фаянса заметно даже для невооруженного глаза. И для того чтобы изжить это положение, необходимо художникам живописи, скульптуры и графики изрядно и сугубо серьезно поработать на этом участке фронта пространственных искусств.

## 7

Заодно — и о другом, родственном и совершенно позабытом участке этой промышленности, стекле. Стеклу не повезло на выставке стеклофарфора. Материал, обладающий огромными возможностями в плане художественной работы, не получил должного показа по той простой причине, что у нас до сих пор нет еще действительно художественных вещей из стекла, что художники (а решающая сила здесь прежде всего они) по большей части или не знают, какие возможности таит в себе стеклянная масса, или если и знают, то очень мало.

Некоторые ревнители художественного мастерства скажут: „Позвольте, позвольте,—не дело художника заниматься каким-то стекольным производством. Пусть этим занимаются выдувальщики, и вообще...“

Какая чванливо-бескультурная ерунда! Если мы заглянем в историю развития производства стекла, если вспомним, что в Египте за 2—3 тысячи лет до нашей эры выделялись из стекла гробницы, вазы, урны, украшенные филигранью, цветами, разноцветными эмальями; если вспомним, что в эпоху Возрождения муранское стекло ценилось куда дороже золота, что лучшие художники Венеции работали по стеклу, что богемский хрусталь представлен подлинными художественными шедеврами, что живопись на стекле, достигшая своего расцвета уже в XVI веке, прекрасно гармонировала и дополняла архитектурные сооружения (шаблон, гризаль и др. на окнах монастырей, церквей, ратуш и многих замков средневековья), что эмали были и остаются великолепными шедеврами живописи, и т. д. и т. п.,—если мы вспомним все это, нам станет понятным, почему художник должен заняться стеклом. Мы уже цитировали слова г. Сталина об изменении облика деревни. Разве не нужно всем этим новым клубам, библиотекам, кино, хозяйственным и общественным помещениям, всему многообразию строящегося города и деревни стекло как художественное украшение? А как обстоит с этим дело? Очень безотрадно. Не говоря уже о стекле художественно оформленном, предназначенном для украшения клубов и других культурных зданий,—у нас бытовое стекло не так-то легко получить. Выросший культурно потребитель взывает к хозяйственникам: „Дайте красивую, доброкачественную вещь из стекла. Чтоб из нее можно было (коли она для этого предназначена) есть,



*И. Фрих-Хар.* Майя. Фарфор. 1934.

*I. Frikh-Khar.* Maya. Porcelaine. 1934.



И. Фрих-Хар. Заседание штаба. Фаянс. 1933.

I. Frikh-Khar. L'état-major. Faïence. 1933.

пить, брать фрукты, но чтобы она была художественно значимой“.

## 8

До сих пор мы главным образом говорили о фарфоре, стекле и о массовой продукции, вырабатываемой из этих материалов, а также о том, какими путями идет художественное оформление этой продукции. Но на выставке стеклофарфора есть еще большая группа экспонатов, которых мы не рассмотрели. Это художественные произведения из фарфора и фаянса, знакомые нам давно как скульптура малых форм. Вернее назвать ее малой (не по значимости, а по размерам) скульптурой, терракотой, фаянсом, фарфором. Но дело не в названии, а в сущности этих произведений искусства. В № 5 „Искусства“ за 1933 г. А. Быстров в статье „Малые формы скульптуры“ дал детальный анализ современного положения на этом участке изоискусства. Нет поэтому никакой нужды делать подробный обзор того, что представлено на выставке стеклофарфора. Единственно, что надо отметить, это общее поступательное движение советской

малой скульптуры на путях приближения к тем началам реалистически правдивой трактовки действительности, о которой, как об основной цели художественных исканий, мы упоминали в начале настоящей статьи. И кроме того, минуя безусловно интересные и талантливые фигуры таких мастеров, как Матвеев, Златовратский, Трипольская, Лебедева, Зеленский, Мухина, Чайков и другие, произведения которых потребовали бы для рассмотрения массу времени<sup>1</sup>, остановимся кратко лишь на трех художниках, которые за истекшее пятнадцатилетие „делали погоду“ в советской малой скульптуре из фарфора и фаянса.

То, что Данько, Ефимов и Фрих-Хар получили возможность показать на выставке ретроспекцию своих творческих путей, убеждает в одном — люди работали не без успеха.

Самая плодovitая из трех „ведущих“ — безусловно Данько. Самая плодovitая и самая сильная в смысле знания и освоения материала. Фарфоровые статуэтки Данько приятны своей плотностью форм, объемностью и образностью. Но здесь же необходимо отметить одну порочную черту в работах художницы. Эта черта ощущается в очень небольшом ко-

<sup>1</sup> См. разбор их творческой продукции в „Искусство“ за 1933 г. №№ 1, 2, 3, 4, 5 и 6. Статьи Быстрова, Грабаря, Терновца, Бассехеса, Ромма, Хвойника.



И. Ефимов. Ягненок. Фаянс. I. Yefimov. Un agneau. Fayence.

личестве ее работ, но вреда малой форме скульптуры она принесла немало. Мы говорим о некоторой дозе сусальности, слащавости дурного порядка. Разве не эта плохая слащавость (скульптура „Краснофлотец“ — душка-матросик с красным знаменем; фигурка „Работница“ — не то народная учительница, не то эсерка; композиция „Подставка для часов“ — модернистическая бездушка) явилась и является еще прообразом, прототипом для многих гумовских „художественных“ произведений?

Данько, которая строго и добросовестно перестраивает свои позиции художницы, много принявшей от „Мира искусства“ (из работ этого периода прекрасно сделана статуэтка „Портрет Анны Ахматовой“), надо взвесить отдельные произвольные срывы. Надо помнить, что самые последние ее работы („Жница“ — миниатюрная, глубоко реалистическая и завершенная в прекрасную пластическую оболочку фигурка) свидетельствуют о продолжающемся росте этого талантливого мастера советского фарфора. Если бы нужно было кратко охарактеризовать богатое и разнообразное творчество Данько, необходимо было бы обра-

титься к истокам ее творчества — танагрским статуэткам. Там, у древних греков, Данько училась простоте и обтекаемости пластических форм и оттуда же, пожалуй, принесла она эту несколько камерную лирическую тональность своих скульптур.

Второй из этой никак не соединенной „троицы“ — Ефимов. Над какими только материалами ни экспериментировал этот художник! Латунь, медь, бронза, стекло, фарфор, фаянс — все перебивало в сильных руках мастера. В фаянсе больше, чем в чем-либо другом, он нашел то, что ему нужно было. А надо ему было передать через материал огромную пульсацию жизни. Ефимов — анималист. Он умеет находить основное в мире зверей и птиц и напористо, несколько импрессионистично облекать это основное в четко сработанную форму.

Знание секретов керамического производства помогает художнику находить нужную глазурь, расцветку и еще более оживляет его вещи. „Ягненок“ Ефимова — импрессионистическая по существу вещь — сделана с такой экспрессией, что завидуешь силе художника, так крепко влюбленного в жизнь и так хорошо передающего пульсацию этой жизни.

И третий — Фрих-Хар. Примитивист? Да. Бунтарь? Да. Влюбленный в свой фрих-харовский Восток? Пожалуй. Но не в этом или не только в этом Фрих-Хар. Пути от малоудачной группы барельефа „Ленский расстрел“ до монументального фаянса „Заседание штаба“, до брызжущей молодостью и радостью „Майи“ (фарфор) — прекрасный путь мастера, овладевшего до конца керамикой как материалом для своих творческих работ.

Больше, чем два его сотоварища, Фрих-Хар подвержен в работах неустойчивости, страстности. Вот почему иногда его вещи выглядят на первый взгляд несколько неорганизованно сумбурно.

Но это лишь на первый взгляд. При внимательном ознакомлении с вещью оказывается, что именно здесь, а не где-либо в другом месте, должна лежать эта архаическая зурна, банджо, гитара („Пальма“), что только так может кормить кур Майя („Майя“), что не было бы образа, убери Фрих-Хар из группы ослика („Самаркандский базар“). Все приложено. В этой примитивистической, архаической синтетике — сила Фрих-Хара.



*И. Фрих-Хар. Голова львицы. Капсульная глина. 1932.*

*I. Frikh-Khar. Tête d'une lionne. Glaise. 1932.*

Необходимо заметить, что в своих последних работах („Майя“, „Заседание штаба“) Фрих-Хар начинает сочетать примитивизм и архаику с той реалистической правдивостью и простотой, которых так не хватало ему в прежних работах. То, что художник перестраивает свои пути через свои произведения, совсем не плохо. И, учитывая все, что сделано Фрих-Харом в области фаянса и шамотной глины, все подернутое дымкой бунтарства и романтики, рассматривая его последние вещи, можно думать, что Фрих-Хар освободится от излишней молодцеватости не в ущерб, а в утверждение реалистической линии своего творчества.

В творчестве этих трех художников, как в фокусе, собраны все устремления малой скульптуры из фарфора, фаянса и шамотной глины.

9

Обзор экспозиции выставки был бы неполным, если бы мы не отметили еще одного из ее разделов—экспериментальных изысканий новых конструкций посуды. В этом разделе

заслуживают всяческого внимания работы молодого скульптора Сотникова, показавшего оригинальные и вполне приемлемые проекты детской посуды — фарфоровые бутылочки с автоматическими алюминиевыми крышками. Интересен также проект литого (принцип тот же, что и у Фрих-Хара) чайника работы художника Кожина.

Вся выставка в целом раскрывает в итоге не вполне благополучное положение на фронте художественного оформления советского стеклофарфора.

Хозяйственникам, производственникам и прежде и больше всего художникам, необходимо, не откладывая дела в долгий ящик, заняться практической работой по выравниванию состояния этого немаловажного участка.

Потребитель—многомиллионный коллектив соиздателей бесклассового социалистического общества—требует, чтобы советский фарфор, фаянс, стекло были лучшими в мире и по качеству и по художественному выполнению. И стеклофарфор должен стать достойным своего потребителя—подлинным произведением реалистического искусства.



*С. Адливанкин. После работы.*

*S. Adlivankine. Après le travail.*

## С. Я. Адливанкин. „После работы“

(Масло, холст, 100 × 125 см.)

**Р**АБОЧИЙ день окончен. Бригада трактористов собралась ужинать возле шатра, наскоро сооруженного из жердей, телег и брезента посреди поля, далеко от деревни. Подле шатра сооружен стол. Одна из участниц бригады подает ужин. Сидящие за столом трактористы встречают ее веселыми дружественными улыбками. Это жизнерадостные молодые ребята, для которых работа в поле на тракторе — родное, близкое дело. Это тип активных сознательных борцов за реконструкцию сельского хозяйства.

Таков в общих чертах сюжет картины С. Я. Адливанкина „После работы“. Он, как видно из описания, очень несложен. Художник взял бытовую сцену отдыха трактористов в поле и развернул ее как образ, выражающий большое идейное содержание, характерное для глубоких общественных процессов коренного перелома в сознании крестьянства, выработки нового отношения к труду, новых взглядов на жизнь и на свои общественные обязанности.

В решении этой задачи художник исходит не от предвзятой схемы, а от живого наблюдения действительности, от непосредственных ощущений. Художник рассматривает изображенных им людей в единстве с окружающей их природой. Теплым дружеским отношениям среди группы отдыхающих после работы трактористов, их бодрому настроению соответствует лирическое спокойствие степного вечера с ровным горизонтом, нарушенным силуэтами тракторов, фигурами людей и своеобразными линиями шатра, оживляющими пустынный пейзаж поля. Вечернее освещение сглаживает резкость очертаний. Фигуры и предметы мягко моделируются светом и цветом, становясь более четкими на фоне неба, и теряют свою предметную определенность в затененных местах.

Если рассматривать картину в эволюционном развитии творческой деятельности худож-

ника С. Я. Адливанкина, то необходимо признать, что картина несет в себе много элементов совершенно новых для художника и свидетельствующих о его интенсивных творческих исканиях и творческом росте. Прежде всего нужно отметить новое отношение художника к общим принципам работы над картиной. Если в своих предшествующих работах С. Я. Адливанкин, стремясь к острой выразительности идейного замысла в картине, нередко склонен был к известной доле схематизма в композиции и характеристике тишажа, то в описываемой картине чувствуется решительный поворот к большой правдивости и конкретности образа. Это можно проследить на всех деталях картины. Упомянутая свежесть непосредственных ощущений перенесена художником в картину с этюда, сделанного с натуры. Условный „чернильный“ тон, свойственный его ранним картинам, заменяется теперь тонкими нюансировками цвета, передающими правдивые художественные ощущения вечернего пейзажа. В этой картине Адливанкин стремится к характеристике цветом формы и материальной вещественности предметов и в то же время к приведению тона к выразительному эмоциональному единству.

Нужно отметить ряд срывов в этих новых исканиях художника. Так например, изображая кучку кочанов капусты около шатра, художник неожиданно допустил зеленый „анилиновый“ цвет, воспринимающийся не как цвет, а как краска и разрывающий тоновое единство картины. Точно так же в изображении фигуры крайнего справа тракториста вдруг получил преобладание розовый, слащавый и неорганичный для всей картины тон.

Кроме того картина не одинаково закончена по богатству цветовых отношений в различных своих частях — более закончена в левой части пейзажа, чем в правой. Но в целом — это значительный шаг художника по пути овладения цветом в живописи.

В своих исканиях художник стремится использовать наследство цветовой характеристики пейзажа голландских пейзажистов и барбизон-

цев. Это обязывает его к дальнейшей работе над преодолением условного колорита его предшествующих картин.

Значительные сдвиги заметны в этой картине и в отношении типажа изображенных фигур. Еще с самых ранних работ „ножевого“<sup>1</sup> периода для С. Я. Адливанкина было характерно стремление к своеобразному окарикатуриванию типажа, что нередко распространялось как на „отрицательный“, так и на „положительный“ типаж в его картинах. Трактовка типажа в описываемой картине более жизненно убедительна, более правдива. Обобщенный социальный образ получает индивидуальную психологическую характеристику, но все же еще пока только в границах выработанного ранее типа.

Выход из этой „типовой“ ограниченности может быть найден художником только путем длительного изучения природы, непосредственных зарисовок и наблюдений. Последние работы С. Я. Адливанкина, демонстрировавшиеся среди дополнений на выставке „Художники РСФСР за 15 лет“ — портреты, написанные с натуры, — свидетельствуют, что именно в этом

плане идут творческие искания художника в его работах последнего периода.

В заключение коснемся особенностей композиционного построения картины. Композиция построена на четком сопоставлении вертикальных и горизонтальных линий с преобладанием последних. Ритмическое повторение горизонталей верхнего края шатра, головы группы людей и наконец силуэты стоящих в поле тракторов придают своеобразный характер устойчивости и уравновешенности всей картине и в то же время незаметно уводят глаз зрителя в пространство окружающего лагеря поля, где движение окончательно застывает благодаря ровной линии широкого горизонта.

Таким образом формальные элементы композиции неразрывно увязываются с эмоциональным и идейным ее замыслом.

Это свидетельствует об исканиях С. Я. Адливанкина новых для него приемов преодоления абстрактной композиционной схемы путем органического соподчинения правдивости деталей картины и выразительно обобщенного художественного образа.

Б. Н.

## Ф. Антонов. „В колхозных яслях“

(Масло, холст, 100 × 110 см.)



ЕДОР Антонов, принадлежа к самому молодому поколению советских художников, за последние два года показал себя интересным живописцем.

В его творчестве много от традиций островской живописи.

Первые живописные работы Антонова содержат все недостатки ОСТ. В них совершенно не преодолены схематика в трактовке человеческого образа, техницизм и формализм в творческом методе. И нужно было очень резкое изменение всего характера творческой деятельности художника, нужно было непосредственное обращение его к натуре и действительности, чтобы преодолеть эти недостатки.

Поездка на Урал в 1932 г. и послужила первым существеннейшим толчком к перестройке творческой концепции молодого живописца, первым его шагом к овладению реалистическим методом.

Работы, написанные Антоновым сразу же после этой поездки, отличаются совершенно новыми качествами, как с точки зрения формы, так и общего творческого подхода художника к явлениям действительности. Укажем например на его „Любовь“ на выставке „Художники РСФСР за 15 лет“ и „Портрет в красном“.

Картина „В колхозных яслях“ окончательно утверждает Антонова как художника-реалиста,

дающего правдивые образы нового человека эпохи построения социалистического общества.

Композиция картины фрагментарна. В ней нет больших, замыкающих композицию свободных пространств, нет детально разработанного окружения. Она скорее походит на кадр, часть какой-то большой композиции. Однако, несмотря на это, произведение является цельным и законченным.

В цветовом отношении картина построена на мягких зелено-желтых и светлорычневых тонах. Композиционный центр вещи — рука няни, держащая бутылку с молоком, — выдержан в наиболее контрастных отношениях (темная кисть руки и белый цвет молока).

Мягкость цветовых отношений подчеркивается несколькими контрастными пятнами, которые, не выходя из общего тонального плана картины (белая рубашечка ребенка, платок няни и желтый цвет полянки), уравновешивают всю композицию и делают ее почти симметричной, что свидетельствует о стремлении художника придать всей вещи известную классическую уравновешенность. Об этом же стремлении говорит некоторая монументальная упрощенность форм, а также мягкость и округлость замыкающих их линий.

Импрессионистически трактованный пейзаж подчеркивает строгость форм переднего плана. Противоречивость в трактовке планов художник уничтожил тем методом, который можно охарактеризовать, как „туше“ в музыке, то есть мягкостью, приглушенностью переходов; так, рубашечка ребенка легко переходит в цвет спецовки няни, спецовка, в свою очередь,

<sup>1</sup> Период организационного и творческого участия С. Я. Адливанкина в художественной группировке НОЖ (Новое общество живописи), возникшей в 1922 г.



Ф. Антонов. В колхозных яслях.

F. Antonov. La crèche au kolkhoze.

в светлых местах мягко переходит в цвет руки, платок — в цвет неба и т. д.

Двум разным трактовкам планов и формы соответствует и образ, развивающийся в двух направлениях. С одной стороны, няня, нежная, заботливая женщина, внимательно склонившаяся над ребенком, олицетворяет сердечность, внимательность и бережность, которые окружают ребенка в советских детских яслях; с другой стороны, дышащая здоровьем фигура молодой девушки, показанная художником в простых, обобщенно-монументальных формах, олицетворяет здоровое поколение людей, где женщина впервые становится не только матерью своих детей, но и полноценной работницей в поле и в цехе, сознательной строительницей новой жизни. Лицо и фигура няни как раз и выражают этот ощущаемый только в пластическом выражении и трудно передаваемый на словах образ.

Художником очень хорошо дано противопоставление беспомощного и неосмысленного

взгляда ребенка и шутивно-иронического и радостно-тихого, материнского взгляда няни. То, что художник трактует материнство в образе женщины, с исключительной заботливостью кормящей чужого ребенка, не случайно. Это не женщина-самка Рубенса, не идеализированная красавица-мадонна эпохи Возрождения, это и не безразличная к своему ребенку женщина „высшего света“ на картинах французских художников XVIII века, когда материнство было только модной игрой в семейно-салонной жизни того общества; это — новая женщина, воспитывающая новое поколение борцов за социализм, выполняющая ответственнейшее задание своего класса. Вот почему данный в такой трактовке образ совершенно по-новому раскрывает „вечную“ тему живописи — тему материнства. Антонов не пошел по обычному для буржуазного художника пути чисто биологической трактовки этой темы и вложил в нее новое социалистическое содержание.

В. К.



*П. Котов. Домна № 1 Кузнецкстроя. 1932.*

*P. Kotov. Haut fourneau № 1 à Kouznetsk. 1932.*

## П. И. Котов. „Домна № 1 Кузнецк- строй“

(Этюд. Масло, холст, 119 × 90 см.)

**П**О ХУДОЖЕСТВЕННОМУ образованию своему художник П. И. Котов принадлежит к академической группе художников.

Он окончил Академию художеств в Ленинграде и в первое время своей художественной деятельности работает под сильным влиянием академизма.

Однако впоследствии, особенно после поездки его в Туркестан, художник переходит к новому импрессионистическому художественному выражению. Красочное богатство и своеобразная цветовая гамма солнечной страны воздействовали на его творчество, и серия бытовых сцен, представленная на 8-й выставке АХР, была им написана импрессионистическими приемами.

В интересующем нас произведении „Домна № 1 Кузнецкстрой“ мы видим дальнейшее продвижение художника.

„Домна № 1 Кузнецкстрой“ — небольшая вещь, по существу этюдного характера, но среди тысячи полотен выставки „Художники РСФСР за 15 лет“ она обращала на себя внимание и запоминалась как одно из лучших отображений социалистического строительства (картина написана художником во время его поездки в Кузнецкстрой по командировке Всекохудожника в 1932 г.).

„Домна № 1 Кузнецкстрой“ послужила Котову материалом для большой работы — заказа Реввоенсовета к 15-летию РККА „Красноармейская делегация в Кузнецкстрое“. В этой картине художнику однако не удалось полностью осуществить тот художественный замысел, который с такой энергией и ясностью наметился у него в скромной и художественно чрезвычайно значительной „Домне“. Мощностью этой „Домны“, к сожалению, растворилась в большой композиции, в недостаточно организованных пятнах, и весь пейзаж строительства в значительной мере оказался сниженным в своей энергии, в своем напряжении.

„Домна № 1“ обращает на себя прежде всего внимание необыкновенной мощностью, с которой художник передает в таком по размерам небольшом полотне образ новостройки.

Дама только одна домна, т. е. одна из деталей огромнейшего комплекса заводских зданий, но художник сумел найти такой художественный язык, который дал возможность в малом выразить великое.

За последние несколько лет на разных выставках у различных художников мы конечно часто встречались с мотивом социалистической новостройки. Однако нельзя сказать, чтобы живописно проблема эта была художниками разрешена до конца.

Так, плакатно-графический подход к трактовке художниками быв. группы ОСТ уводит их в сторону конструктивной детализировки и, увлекаясь деталями (железные фермы, переплеты стропил, краны и пр.), они не сумели объединить эти конструктивные схемы в единый живописный образ, „обыграть“ их воздухом и светом, сохраняя при этом твердую вещественную, монументальную форму.

Котов же в своей „Домне № 1“ очень удачно справился с показом новостройки.

Красочная гамма скупа, но в то же время организована (преимущественно в коричневых тонах), она сочна и тепла, а фактурная поверхность плотна и массивна. Обращает здесь на себя внимание также „человечность“ художественного образа.

В задачу рассматриваемого этюда не входило изображение людей на строительстве домны, они даны внизу, мелкими намеками; однако художник во время работы над этюдом повидимому ни на минуту не переставал чувствовать, что домна создается человеческим социалистическим трудом.

Вот почему образ, созданный П. И. Котовым, так резко и положительно отличается от ряда пейзажей, передающих виды наших строителей.

Советская общественность оценила работу художника. Всекохудожник премировал его этюд, а на выставке „Художники РСФСР за 15 лет“ он служил одной из опорных точек при проведении массовых экскурсий.

А. К.



*А. Куприн. Колхозный огород. 1933.*

*A. Kouprine. Le potager du kolkhoze. 1933.*

## А. В. Куприн. „Колхозный огород“

(Масло, холст, 101 × 162 см.)

**В** „КРАТКОМ творческом рапорте“ XVII партсъезду (напечатанном в газете „Советское искусство“ № 1, 2 января 1934 г.) А. В. Куприн говорит:

„Для меня, старого импрессиониста, эпоха, открывшаяся XVI партийным съездом, является в подлинном смысле этого слова переломной, критической. Резкий поворот к тематике, близкой героическим будням нашей страны, сделанный мною со всей серьезностью, на которую я как художник способен, открывает новую страницу в моей творческой работе.

Пафос строительства, борьбы, героического преодоления трудностей, которым была охвачена после XVI съезда вся наша страна, великие идеи, заключавшиеся в простых, но и столь исторически глубоких лозунгах, брошенных с трибуны съезда т. Сталиным, овладели моим сознанием“.

Именно это и привлекает наше внимание к одной из последних работ художника — „Колхозный огород“ (1933)<sup>1</sup>, в которой наиболее ярко выразился „переломный“ момент в своеобразном творческом пути Куприна.

Начав с формалистических исканий „цветоформы“ и „ритма“ предмета, им изображаемого, он оставался совершенно безразличным к содержанию изображения, к его тематике. Поэтому избранный им путь вводил его от жизни на сторону полнейшей деформации реальных объектов изображения („Крым. Архитектура на берегу моря“, „Кубистический пейзаж в Ай-Василе“ и др.). В изблюбленных пейзажах и натюрмортах он неоднократно повторял „искусственные цветы“, не замечая, игнорируя свою натуру и воспринимая ее исключительно через цветовую поверхность, линии, формы. В таком формально-технологическом восприятии предмета — самозель его творческой практики. В этом мировоззрении Куприна, от которого он не отступает и на протяжении первого десятилетия революции.

Бахчисарайские этюды и пейзажи (1926—1927 гг.) — начало поворота художника от „беспредметной“ созерцательности на сторону „созерцательной“ предметности реального мира. Здесь уже видимые предметы „оплотняются“ живой формой, над которой, правда, все еще довлеет импрессионистское чувство цвета, пятна, плоскостного решения. Но уже в индустриальном пейзаже (конец 1930, начало 1931 г.) обозначаются новые интересы. Тема-

тика, действительность, как объект изображения, вытесняют „цветоформоритмический“ подход к работе, хотя и новая тематика продолжает разрешаться только как „пейзаж“, как „натюрморт“.

Не потому ли и живой человек в этой действительности почти не занимал никакого места?! Новая работа Куприна — „Колхозный огород“ — свидетельствует уже об ином: в поле его зрения включается и человек. Так — очень медленно, но органично — он становится на путь реалистического восприятия видимого.

В этом новом полотне действительность освоена Куприным как реальный пейзаж (в отличие от натюрмортных пейзажей прежних работ его). Подтверждение тому мы находим в „Огороде — этюде в селе Коломенском“, — изображающем тот же колхозный огород, но без человеческих фигур. Ничто не изменилось в картине: разве только розовые тона неба даны не так живописно, менее мягки и менее лиричны. В пейзажный этюд „Огорода“ вписаны работающие фигуры женщин. Картина, при сравнении с этюдом, конечно, тематичнее, она социально осмысленней.

Ее цветовые разрешения просты и убедительны в своей простоте. При этом каждое красочное пятно в отдельности по тщательности письма переключается с его художественным прошлым. Это говорится не в упрек художнику. Ведь в центре его художнического видения уже не довлеющее цветовое пятно, а реальный предмет изображения. Из объекта изображения, из его тематики художник выводит свои формальные задачи: цвет, форму, композицию. Он органично воспринимает действительный мир.

Но реалистическое мироощущение, выведшее художника из порочного круга формалистических натюрмортов и пейзажей, — только мостик к искусству социалистического реализма, строящегося на целостности мировоззрения и обусловленного отношением художника к предметам, им изображаемым, все равно, будет ли то натюрморт, пейзаж или тематическая композиция. Сопоставление „Огорода“ — картины с „Огородом“ — этюдом говорит о новом восприятии пейзажа, но не обнаруживает еще нового отношения к реальному миру.

Вот почему „Колхозный огород“ заслуживает исключительного к себе внимания и является несомненным этапом в своеобразном, очень медленно и скупом, но органично и глубоко эволюционирующем творчестве А. В. Куприна.

Л. Г.

<sup>1</sup> Картина была выставлена на выставке „Художники к XVII партсъезду“ во Всесоюзной картинной галерее в Москве.



*В. Перельман. Повар. 1933.*

*V. Perelman. Le cuisinier. 1933.*

## В. Н. Перельман. „Портрет повара“

(Масло, холст, 80 × 50)

**В**. Н. ПЕРЕЛЬМАН работал и работает и в пейзаже („Фабричный пейзаж“ — ГТГ, „Московское утро“, ряд крымских пейзажей) и в жанре („Синяя блуза“, „Фруктовщик-татарин“) и наконец в портрете.

Он всегда был реалистом и никогда не уходил от натуры.

В своем стремлении правдиво отобразить натуру, Перельман внимательно ее изучал. Однако он не может еще отойти от аналитической стадии работы, причем в колористическом отношении старается использовать тот русский импрессионизм, который так характерен для последнего периода творчества Репина. Этот метод живописной передачи представляет собой попытку смягчить остроту импрессионистского письма французских художников второй половины XIX в. посредством испытанных приемов академической живописи.

Попытка эта однако не привела еще Перельмана к ясному решению колористической проблемы.

Если в вещах портретного характера импрессионистический привкус не препятствовал сравнительно четкому выражению художественного образа (например в портрете жены, на выставке „Художники РСФСР за 15 лет“), то при переходе художника к разрешению картинной композиции „Литкружок на заводе АМО“ импрессионизм оказался совершенно непригодным. Перельман оказался перед лицом таких трудностей в сфере проблемы цвета и в области пространственных отношений, разрешить которые он пока еще был не в силах.

Картина „Литкружок на заводе АМО“, в сущности говоря, представляет собой коллективный портрет, где мы имеем попытку дать синтетический художественный образ, отличающий эту работу от других работ художника, и где сказывается преимущественно аналитическое отношение к натуре.

К работам такого аналитического порядка можно отнести и одну из лучших работ художника, экспонированную на отчетной выставке художников по командировкам Всекохудожника, — „Портрет повара“. Основная положительная черта этого портрета — большое внимание художника к натуре, причем смотрит

он на эту натуру без ложного пафоса или специальной приподнятости и подслащенности, к которым так склонны прибегать многие наши художники, когда им приходится давать образы современных людей.

В этом портрете есть кроме того большое индивидуальное сходство и до известной степени попытка внести в образ повара-ударника некоторые типические черты. Однако, В. Н. Перельману еще не удалось дать подлинный типический образ.

Возможно однако, что это и не входило в творческий замысел художника. Допустимо предположение, что задачей, которую поставил перед собой Перельман, было — запечатлеть одного из наших ударников, героев повседневности, на его производственной работе, написать портрет узко индивидуального характера, точно передающий внешний облик повара, шефа-ударника, Василия Петровича Бабенюка, с тридцатипятилетним рабочим стажем, известного, по словам художника, всему Сочинскому округу.

Сравнивая этот портрет с портретами работы Перельмана раннего периода — портретом печатника Козлова и портретом Ляшко, мы должны отметить очень значительный шаг вперед. Фактура данного портрета обращает внимание своей плотностью, лепка лица более уверенная и строгая, сдержанная цветовая гамма, взятая в теплых коричневатых тонах, отличается своей живописностью от холодного серого и невыразительного цвета ранних портретов Перельмана. В этом портрете нет и того дробного и размельченного мазка, который был характерен для импрессионистических портретов Перельмана.

Стремление к искусству социалистического реализма, где в художественном образе сочетаются черты типические и индивидуальные, заставляет нас ждать от каждого советского художника широкого и общественно значительного восприятия действительности.

Своей попыткой создания такого типического коллективного портрета („Литкружок“) В. Н. Перельман показывает, что он не чужд таких устремлений.

„Портрет повара“ обнаруживает с достаточной ясностью борьбу художника за создание более четкого, более выразительного живописного языка и тем самым как бы свидетельствует, что период его колебаний подходит к концу.

А. К.



К. Юон. Инструктаж в совхозном огороде. 1934.

C. Yoon. Instruction dans le potager du sovkhose. 1934.

## К. Ф. Юон. „Инструктаж в совхозном огороде“

(Масло, холст, 108 × 72 см.)



**О** НАШЕЙ новой деревне написаны лучшие книги наших дней.

Больших, значительных, по-настоящему хороших картин о новой социалистической деревне у нас еще нет. Поэтому каждое произведение изобразительного искусства, посвященное этой интереснейшей и ответственной теме, привлекает критическое внимание, особенно когда с этой темой связывается имя одного из крупнейших художников старшего поколения наших мастеров.

Юон занимался деревней очень много и очень давно.

Первые его деревенские серии, написанные задолго до 1917 г., разрешают тему крестьянского быта в плане жанрового пейзажа. Снег, солнце, ребятишки на лыжной прогулке, ребятишки верхом на конях, едущие за водой, деревенские улички, приветливые, растворенные в мартовском солнце. Солнечная зима вообще преобладает, и если день выдался серенький, то оптимизм все равно пробивается в какой-нибудь курице, прогуливающейся по подтаявшему снегу.

Состояние природы было по существу сдержано и ем картин, сюжетно построенных на показе деревни, вернее, кусочков деревенского быта.

Это сюжетное насыщение пейзажа курицей, лошадкой, ярмаркой, очень характерное для творчества Юона того периода, отличало его тогда от плеяды импрессионистов, очищавших пейзаж от бытовых сюжетов. Растворение деревенской тематики в целом в атмосфере природы и даже погоды отнюдь не мешало художнику ласково, лирически и весьма концентрированно, в смысле живописном, изображать свои сельские объекты.

• • •

Для того, чтобы дать оценку картине „Инструктаж в совхозном огороде“, не мешает еще вспомнить работы, написанные Юоном на деревенские темы за последние годы.

Художник не покинул свои излюбленные деревенские пейзажи, но в них уже нет обычного полного подчинения темы деревни теме природы. Речь идет в первую очередь о двух вещах: „Праздник кооперации“ и „Смех. Молодые“. Здесь (особенно во второй картине) развертывается тема нового деревенского быта, нового человека, здесь художник как бы дает полную волю своим стремлениям к жанровости, к рассказу — стремлениям, ранее приглушенно звучавшим в деревенских пейзажах.

Кстати, каноническое деление изобразительных жанров на пейзажную и бытовую живопись в основном разрушено советским искусством последнего пятилетия. Изображение действующего человека, строителя, стало неотделимо от изображения природы, от кол-

хоза, шахты, завода, от той обстановки, в которой новый человек бытует и действует. Поэтому все более стремительно изживаются традиционные границы между художником-бытовиком и художником-пейзажистом. И Юон принадлежит к числу тех, которые весьма упорно изживают эти границы в пределах своего творчества.

В „Празднике кооперации“ и „Смехе“ мы находим также обычные для художника и даже более полно звучащие ноты оптимизма, радости.

Словом, мы видим, как в наше время повозому широко развертываются свойственные художнику черты мировосприятия, происходит как бы воспроизводство на расширенной основе. Однако к сожалению приходится указать, что при этом воспроизводятся не только положительные черты. Вместе с хорошим, радостным тоном проникает в работы последних лет некоторая слащавая праздничность композиции, театральная пестрота цвета, „наигрыш“ в улыбках, позах, движениях... И при этом недостаточно энергично изживается уже знакомое нам отношение извне с упором на живописность и декоративность явления без проникновения в его сущность, без серьезной большой мысли о содержании и значении изображаемого.

• • •

Прежде всего, самое существенное и главное, что отличает „Инструктаж в совхозном огороде“ от предыдущих „деревенских“ работ художника, это попытка заглянуть глубже в сущность изображаемого. Самый выбор рабочего момента — инструктаж — заставил отказаться от тона внешней нарядности и праздничности, преобладавшего в предыдущих вещах. Внешняя декоративность уступает место живописному рассказу, а яркая живописность как таковая сменяется цветом, эмоционально насыщенным и не просто сюжетно оправданным, но и глубоко осмысленным.

Здесь цвет в пейзаже сочный, „полнокровный“, наполненный всем многообразием оттенков живой природы. Синеватый тон в мочуе пышной капусте (настоящем „герое“ картины), густой опушке леса и сочных солнечных тенях через все оттенки зеленого переходит в теплоричичневый золотистый цвет речки, кустарника и, наконец, загорелых лиц работниц. Яркобелые, розовые и красные платья женщин не лезут назойливым пятном из картины (как это получилось в репродукции), а наоборот, дополняют и завершают гамму, поощую об избыточном плодородии.

Связь, и не только живописная, человеческих фигур с природой вообще дана с большой силой. В этом отношении картина является даже как бы некоторым завершением того стремления, о котором речь шла выше. Единение человека со средой, в которой он действует, уничтожение границ между пейзажем как таковым, с одной стороны, и бытовым жанром, с другой, здесь достигнуто вполне.

Связь и соподчинение человека и элементов природы особенно ярко видны при анализе композиции картины.

Ну, а сами люди? Человек, равновесие которого с природой передано с таким мастерством?

Начнем с работниц. В изображении их прежде всего чувствуется большая верность конкретной натуре. Каждая из них если и не написана была специально для этой темы найденной природы, то во всяком случае взята из арсенала прежних метких наблюдений. Каждая из них индивидуально охарактеризована, имеет ей одной свойственный облик и свои неповторимые черты. Каждая по-своему повязывает платок и подтыкает подол, каждая по-своему наклоняет голову и ставит ноги. Возраст, характер, привычки схвачены и переданы с предельной индивидуализацией. Но вместе с тем, оказавшись в плену жанра, увлеченный сочностью данного конкретного и до некоторой степени случайного типажа, художник еще не сумел подняться до верного, подлинно объективного показа.

Художник безусловно не должен быть алилуйщиком. Показ трудностей, которые мы преодолевали в процессе роста, в том числе

наибольшей трудности — переделки человека, составляет необходимое условие правдивого художественного произведения. Но, показывая действительность во всей ее реальности, художник должен зорким глазом видеть путь, по которому она развивается, видеть ведущие и побеждающие линии в этом развитии. Иначе он останется в рамках честного бытовизма, не подвигаясь сам и не подвигая искусства вперед в направлении социалистического реализма.

Впрочем Юон в данной вещи конечно и не ставил перед собой столь больших и монументальных задач, как показ переделки человека. Кстати, с этой точки зрения была бы совершенно неприемлема фигура агронома — схематичная, в противоположность женщинам, не наблюдаемая в натуре, эскизная и неубедительная.

• • •

Картина по данному решению темы не больше как сочная, полнокровная бытовая зарисовка. Очень хорошо, что Юон, сочетая свои декоративные и живописные данные, свою любовь к природе и интерес к быту, вплотную и внимательно подошел к простым будням нашей новой деревни.

В. Г.

# RÉSUMÉS

## I. BRODSKI

### C. ISSAKOV

S'il fallait chercher la clef pour la compréhension de l'oeuvre d'Isaac Brodski, on la trouverait dans la caractéristique qui lui a été faite par Maxime Gorki bien avant la révolution: „Ce que j'apprécie par-dessus tout dans votre oeuvre et qui me touche profondément, c'est la clarté et l'éclat de vos couleurs, ainsi que l'amour paisible de la vie que vous concevez et sentez comme un conte éternel“.

Mais ce qui est encore plus significatif pour l'oeuvre de Brodski, c'est son amour de la nature et des choses, de même que son exaltation des détails. Et cet amour bien que „paisible“ ne se confond jamais avec l'indifférence et l'impassibilité devant la réalité.

Déjà à l'époque de 1905 Brodski déployait une grande activité dans le domaine de la caricature politique; peu de peintres pouvaient alors rivaliser avec lui quant à la quantité de dessins exécutés et au temps qu'il leur avait consacré. D'autre part Brodski de 1920 à 1924, — quand un grand nombre d'artistes s'attardaient encore aux exercices purement formels — créa sa grande toile „l'Ouverture solennelle du 2-me Congrès du Comintern“, dont la composition a produit la plus forte impression sur les masses ouvrières et que le monde artistique a accueillie bien froidement, à l'exception de Ilya Répine qui signala cette oeuvre comme un des plus grands événements artistiques.

Le goût de la nature se manifesta chez Brodski dès le début de sa carrière, quand il fut encore élève à l'Académie des Beaux-Arts, mais d'une façon toute particulière. C'était une des raisons pour lesquelles l'influence de l'impressionnisme, — prépondérante à l'époque, — ne s'exerça pas sur son oeuvre comme cela fut le cas pour les groupes de peintres français de l'entourage de Claude Monet, ni comme sur certains peintres russes entraînés par l'engouement général. Et il a fallu cette atmosphère inquiétante des recherches picturales, dont tous les peintres se sont épris, pour que „le naturaliste“ Brodski laisse libre cours à la prédominance de son goût pour la peinture. Cette prédominance fut d'ailleurs bien restreinte, car Brodski ne lui a jamais laissé le moyen d'absorber sa personnalité.

Dans la suite de son article l'auteur essaye de prouver que la méthode naturaliste de Brodski, avec ses recherches de détails dans le

dessin, pouvait pleinement se justifier pendant les premières années de la révolution, mais s'avoue insuffisante actuellement, à l'époque de la création d'une société sans classes. Cette méthode se présente souvent comme organique aux époques de grandes transformations, quand il s'agit de changer des idées préconçues, de vieilles habitudes et préjugés, changer notre attitude même vis-à-vis de la réalité. Mais actuellement il s'impose à l'art une tâche plus importante qui a été soulevée par la XVII-e Conférence du Parti et que le camarade Staline précisa avec une clarté admirable: „qu'il s'agit de surmonter les survivances capitalistes dans l'économie et la conscience des hommes“. Et pour y arriver il ne suffit plus de copier la nature, mais il faut la rendre à tel point impressionnante et attirante qu'elle puisse pénétrer et saisir le spectateur pour tuer en lui le mensonge du passé. Le peintre Brodski doit être à la hauteur de la peinture actuelle et reléguer au second plan le dessinateur, sans en faire toutefois table rase; il s'agit seulement de la mettre à sa place, selon les exigences historiques de l'époque. Brodski peut et doit le faire, car en tant que peintre il n'a pas encore dit son dernier mot.

## L'OEUVRE DE VERA MOUKHINA

### B. TERNOVETZ

Véra Moukhina (née en 1889) occupe dans la sculpture soviétique une place bien en vue. Déjà aux premières années de la révolution elle se distingua par plusieurs projets de monuments très réussis, et maintenant sa collaboration, depuis quelque temps, avec nos architectes nous prouve une fois de plus que nous avons trouvé en elle une artiste de premier ordre dans l'art de la sculpture monumentale et décorative et qui n'aime pas à se contenter de peu.

L'auteur de cet article estime que l'époque décisive dans la formation de son talent fut, sans conteste, celle qu'elle a passée à Paris dans l'atelier de Bourdelle. C'est là justement, à Paris, entre 1912 et 1914, que s'était formé son métier et se sont cristallisés les traits essentiels de sa conception artistique. C'est dans l'atelier de Bourdelle qu'elle a compris la portée négative de l'impressionnisme avec son jeu de clair-obscur et ses effets faciles où se dissout, en perdant toute netteté, la forme plastique. Le séjour de Moukhina à Paris avait également de l'importance pour le développement de son talent,

car c'est là qu'elle a pu se pénétrer de la grande tradition sculpturale du passé à travers les magnifiques collections que possèdent les Musées du Louvre et du Trocadéro etc.

L'auteur s'arrête sur les recherches de l'artiste à l'époque de la guerre impérialiste quand les tendances cubistes furent très à la mode dans l'art russe. A la suite de ses recherches et après une lutte intérieure pleine d'inquiétudes, l'artiste est arrivée à la conclusion que le cubisme ne saurait être un aboutissement et ne pouvait servir de prétexte à certaines expériences de laboratoire. Elle s'affirma dans l'idée que la sculpture ne peut se passer d'images et que tout art restera sans objet et schématique s'il se complait dans l'abstraction.

La formation définitive de son talent, de même que sa notoriété, n'arrivent qu'après la révolution, quand Moukhina a pu donner toute la mesure de ses dons. Le prolétariat arrivé au pouvoir éprouva le besoin de fixer sa victoire dans les constructions monumentales. Avec la plupart des artistes de Moscou, Moukhina prend part à l'édification des monuments commémoratifs et c'est elle qui exécuta le monument à Novikoff, un des civilisateurs moscovites du 18<sup>e</sup> siècle.

En 1925—27 Moukhina a créé ses oeuvres les plus importantes : „Julie“ et „Le Vent“ et pour l'exposition jubilaire de 1927—28 „La Paysanne“ qui a obtenu le premier prix et lui procura la célébrité.

En même temps Véra Moukhina crée plusieurs portraits magnifiques de Koltzoff, Kolyarevski, etc. Mais elle se sent à l'étroit dans ce genre de portraits d'intérieur. Elle aspire à la grande forme monumentale et décorative du portrait réaliste qui, sans perdre les traits psychologiques et la ressemblance, arrive à l'image synthétique du type social. Cette tendance trouve d'ailleurs ses moyens de réalisation dans son activité au „Trust de sculpture de Moscou“ où elle travaille actuellement à une oeuvre importante, destinée à une des places devant entourer le futur Palais des Soviets : „La Fontaine des Nationaux“.

L'auteur apprécie hautement toute l'oeuvre sculpturale de Véra Moukhina et conclue son article par l'affirmation que les grands dons de cette artiste ne laissent pas de doute qu'elle saura faire face aux tâches importantes que l'art monumental de l'époque de l'édification socialiste lui impose.

## **SUR LA POLITIQUE DU FASCISME ALLEMAND DANS L'ART**

### **A. DOURUS**

En s'appuyant sur une abondante documentation et l'opinion de dirigeants fascistes, l'auteur trace la ligne de direction de la politique du fascisme allemand dans le domaine de l'art et établit que la démagogie nationale socialiste et l'art fasciste lui-même n'ont pas d'autre base que le mensonge. Tous les efforts et tou-

tes les recherches fascistes de créer un grand art national-fasciste sont restés piteuses et vaines.

Goebbels semble tout à fait ridicule quand il pose devant les travailleurs unifiés du cinéma allemand comme exemple d'inspiration le grand film d'Eysenstein „Le Cuirassé Potemkine“, car de telles oeuvres ne peuvent naître que dans les conditions de la réalité communiste et du réalisme socialiste. Il semble même fantastique de voir Goebbels se poser en défenseur du réalisme „authentique“ qui est inaccessible à la conception fasciste.

Toute la lutte qui se poursuivait jusqu'à ces temps derniers et les événements du 30 Juin dans le domaine de la politique artistique entre les deux cliques hitlériennes n'était qu'un bluff. Rosenberg qui défendait „l'Objet nouveau“ dans l'art n'exprimait que l'opinion de grands industriels et agrariens, tandis que Goebbels, jouant au radicalisme, représentait les intérêts de la petite bourgeoisie.

L'auteur consacre un chapitre spécial aux sources d'inspiration de la politique fasciste et arrive à la conclusion suivante: „Les national-fascistes ont emprunté leur mot d'ordre „L'art aux peuples“ chez les social-fascistes. Le parti social-démocrate avait déjà réclamé l'art pur pour le „bien du peuple“. Et ce „bien du peuple“ n'avait d'autre signification que la conciliation du prolétariat avec la bourgeoisie. Ce qui fut trahison de classe chez les social-fascistes est devenu le but principal de la politique bourgeoise chez les national-fascistes.

## **L'ART ET LA RELIGION EN ITALIE FASCISTE**

### **J. KOLPINSKI**

L'auteur constate que le néo-classicisme dans la peinture et le rationalisme éclectique en architecture qui se sont développés en Italie dans les conditions de la stabilisation capitaliste et l'affermissement partiel de la dictature fasciste, furent depuis 1930/31 fortement attaqués par toute la critique italienne. On peut donc considérer ces deux mouvements comme une étape dépassée dans le développement, ou plutôt dans la décadence de l'art italien. Ce changement dans l'orientation artistique des dirigeants fascistes augmente considérablement l'importance et le rôle de la religion elle-même en Italie et de l'art religieux.

L'auteur constate également que l'opinion du Vatican sur le néo-classicisme coïncide parfaitement avec celle des critiques fascistes actuels. Le pape voyait déjà, à l'époque, le grand péché du néo-classicisme dans son excès de rationalisme et du formalisme abstraits. Cette rencontre de l'idéologie fasciste avec les idées du cléralisme militant dans la politique artistique trouve sa confirmation dans une multitude de faits. L'intérêt accordé aux sujets religieux constitue actuellement le trait essentiel et le plus significatif du pseudo-réalisme que

les fascistes italiens nous offrent à la place du néo-classicisme.

L'auteur arrive à la fin de son article à la conclusion suivante : „L'art religieux de la bourgeoisie est le signe le plus caractéristique de la vieillesse du monde bourgeois. On ne peut voir là-dedans que le désir de se détourner de la réalité et de la vie ; on ne peut y voir que le fruit d'une alliance abjecte entre l'impérialisme forcené et la plus réactionnaire des institutions bourgeoises—l'église chrétienne.“

## LES TRAITS REALISTES DANS LES DESSINS DE GREUZE DE LA COLLECTION DE L'ERMITAGE

### T. KAMENSKAYA

Greuze fut, dans la peinture, l'apôtre de la morale bourgeoise et exprimait fort bien les idéaux de la bourgeoisie française. Cette mission le poussait souvent à l'affectation et aux exagérations. Ses compositions, trop recherchées, inspirées de la morale temporaire, cessaient d'être la reproduction véridique de la vie et, avec le temps, ont perdu toute signification pour les générations qui ont suivi celle du peintre.

Et pourtant, ses études nous montrent de quelle actualité fut déjà à l'époque le problème du réalisme qui est à la base de son art.

L'auteur analyse les études de Greuze qui lui ont servi à l'exécution des tableaux „La mère bien-aimée“ et „Le paralytique“, les études de mains et les dessins de nus, dont l'Ermitage possède une collection assez complète, et il arrive à la conclusion que la haute qualité de ces études permet de considérer Greuze comme un excellent dessinateur qui s'est toujours inspiré de l'étude directe de la nature.

## LA PEINTURE ACADEMIQUE RUSSE DES ANNEES 1870 — 1880

### I. GINZBOURG

Pour établir les bases économiques et sociales du mouvement artistique qui fait l'objet de son étude, l'auteur analyse la dialectique complexe de l'économie russe d'avant la réforme ainsi que la transformation radicale, bien que un peu lente, de la conscience féodale de même que la résistance que cette dernière opposa à la nouvelle conception bourgeoise en voie de formation.

Le développement du capitalisme créa au sein même de l'académisme des divergences idéologiques où se manifesta une prépondérance d'idées féodales.

Le problème principal autour duquel s'agitaient les défenseurs et les négateurs de la nouvelle conception fut celui du „réalisme et le sentiment national dans l'art“. Sous cette bannière s'engageaient dans la lutte aussi bien la grande bourgeoisie que tous les intellectuels de diffé-

rentes catégories sociales. Quant à ceux qui s'opposaient aux idées nouvelles ils représentaient une sorte d'idéalisme aristocratique qui se plaçait en dehors du temps et de l'espace.

La lutte qui s'engagea contre la nouvelle conception artistique ne fut en somme qu'une lutte pour la défense de la peinture historique. A l'intérêt aigu et de plus en plus grand que la bourgeoisie manifesta pour la vie et la réalité environnantes, les zéloteurs de l'„idéal“ et du „beau“ opposaient l'éternelle harmonie de l'art, l'art humain au-dessus des classes. Au début des années 70, nous voyons ces partisans de l'académisme réactionnaire renoncer à la mythologie et aux sujets abstraits religieux au profit du sujet historique documentaire. Mais l'histoire de la Russie se réduit en l'occurrence à l'histoire de l'autocratie russe et de ses plus fidèles servants : la noblesse et l'église. L'idéalisation du régime trouve son expression dans de beaux portraits, imposants de solennité, du monarque légitime auquel on oppose l'intellectuel révolté représenté sous une forme caricaturale et grotesque. Nous en avons la preuve dans l'oeuvre de Wenig et surtout dans son tableau „Ivan le Terrible et sa nourrice“.

L'auteur donne ensuite une caractéristique au plus important représentant de cette tendance nationale de l'académisme russe, — Constantin Makovski, et note comme particularité essentielle de son oeuvre la prédominance de la couleur sur le dessin.

Cette particularité témoigne d'ailleurs, selon l'auteur, de l'influence que commença à exercer le sens pictural de l'école bourgeoise triomphante sur l'académisme russe, influence à laquelle n'ont pu échapper ses représentants les plus rétrogrades.

L'auteur voit également une certaine adaptation, bien que superficielle, à l'esthétique bourgeoise de l'académisme classisant et entre autres dans les compositions pseudo-classiques de Siemiradzki (voir, par exemple, son tableau „Phryné“). L'auteur examine ici l'ensemble de son oeuvre.

La seconde partie de cet article est consacrée au libéralisme académique de l'aristocratie où se manifesta la lutte de l'individualisme bourgeois et du réalisme contre l'idéologie féodale, et qui trouva, à l'époque, son expression dans les appels aux vérités „éternelles“ et aux principes éternels de la morale (Lénine, „Tolstoï et son époque“. Oeuvres compl. 3-ème édition, tome 15, page 101).

L'auteur constate également comment s'entrecroisent les idées et les oeuvres du mouvement réaliste des peintres ambulants (Péredvijniki) avec le libéralisme académique et se réfère ici à l'oeuvre de Kouinedji. Il considère l'art de ce peintre comme une sorte de compromis pictural assez curieux. En fixant des aspects surprenants du monde extérieur, Kouinedji ne choisissait que les moments et les formes capables de rehausser ou de „héroïser“ la nature. Kouinedji ne voulait voir la nature que dans une parure somptueuse et ne cherchait que ses plus riches effets.

En développant cette thèse, l'auteur estime que l'oeuvre d'un autre peintre de cette époque,

Polienov, étant encore plus significative, la confirme pleinement.

C'est à l'oeuvre de ce dernier qu'il consacre la fin de son article. Il estime que Polienov avait, depuis ses débuts, cherché à amalgamer deux conceptions artistiques contradictoires et qu'il est resté idéaliste aussi bien dans ses tableaux historiques que dans certains de ses paysages. L'auteur arrive ainsi à la conclusion suivante:

„L'oeuvre de Kouinedji et de Polienov nous oblige à envisager avec beaucoup de prudence et de réserve leur rôle dans le développement de l'art du passé pour pouvoir écarter tous les éléments réactionnaires et idéalistes de ceux qui présentent une valeur positive et progressive. Cela se rapporte en particulier à l'oeuvre de Polienov, dont le développement se prolonge jusqu'à nos jours et fait partie de l'art post-révolutionnaire contemporain.“

## L'ART CHINOIS

**C. RAZOUMOVSKI**  
**A. STRELKOV**

Les auteurs font l'histoire de l'art chinois pour indiquer la source de la grande tradition picturale qui a présidé au développement de toute la peinture chinoise.

Contrairement à l'avis général sur la peinture chinoise que l'on présente comme un art essentiellement graphique et qui se traite en teintes plates, l'article prétend que la peinture chinoise avait adopté une conception particulière de la création spatiale dont l'originalité est hors de doute. Dans l'art chinois, nous retrouvons, à côté des éléments abstraits et conventionnels, le plus simple réalisme avec, parfois, de notes purement naturalistes.

Les auteurs donnent la caractéristique de l'art chinois allant de Gou-Kaytji (4-ème siècle de notre ère) jusqu'à Ju-Peon qui a eu l'initiative d'organiser l'exposition chinoise de Moscou.

En examinant l'originalité et la valeur de l'art chinois, les auteurs arrivent à la conclusion suivante: „Depuis près de 50 ans les peintres chinois ont trouvé de nouvelles formes d'expression qui, tout en conservant les procédés techniques du passé, continuent le développement traditionnel de l'art chinois national. Mais une grande partie de peintres contemporains qui se trouvent à la tête de nouveaux courants artistiques se sont déjà dégoûtés de vieilles habitudes de l'art féodal. Malgré sa résistance, cet art de la vieille Chine est obligé de céder devant les exigences de la vie et de l'actualité et laisser place à l'art nouveau“.

## L'EXPOSITION DE L'ART CHINOIS

**K. EVGUENIEV**

D'après cette exposition on ne peut aucunement se faire une idée complète de l'art chinois, car ni la petite sculpture, ni les objets de

l'industrie d'art n'y sont présentés. Et c'est précisément dans les objets en bronze et en ivoire ainsi que dans les laques et la porcelaine que l'art chinois a atteint au plus grand perfectionnement et à la plus haute technique. Il serait encore plus erroné de chercher à se faire une idée d'après cette exposition sur l'état de l'art chinois contemporain, car elle ne nous apprend rien de l'activité artistique de la population des 4 millions d'habitants de la Chine soviétique. Avec une lacune pareille toutes nos conclusions ne seront qu'incomplètes.

L'exposition a néanmoins permis d'entrevoir le puissant courant de la culture chinoise actuelle qui exprime non seulement le traditionalisme de procédés artistiques, mais détermine en même temps l'éternel traditionalisme conceptuel quant à l'attitude du peintre vis-à-vis du monde visible, sa contemplativité passive, son goût du particulier, se traduisant dans les recherches naturalistes du détail, etc.

Les grandes qualités artistiques de chaque oeuvre, ainsi que la haute maîtrise de chaque artiste mérite la plus grande attention de la part de tous les peintres soviétiques.

## L'EXPOSITION DE DE L'ART LETTON A MOSCOU

**E. KRONMAN**

L'art de la Lettonie est tout jeune encore et ne porte aucune trace de l'academisme traditionnel. Bien que l'influence de l'art français y est trop manifeste, il serait injuste de parler d'imitation. „Les artistes lettons se sont assimilés certains procédés de l'art français, mais font de très grands efforts pour rendre la peinture aussi autonome qu'originale et pour créer une culture artistique nationale. Le résultat de ces efforts n'est que trop visible“.

La peinture lettonne pêche néanmoins par certains excès formalistes, mais ce formalisme n'est jamais un but en soi.

L'auteur signale quelques oeuvres intéressantes appartenant aux „Groupe de peintres de Riga“: Svemps, Zelau, Lepine, Schweitz. Il trouve certaines affinités avec ce groupe chez deux excellents coloristes: Kalnine et Liberte qui font maintenant partie de l'Union „Sassadarbs“. En faisant la caractéristique de quelques peintres solés, comme Schtral, Ziroul etc., l'auteur constate qu'ils ont entre eux quelques chose de commun, tout en gardant leur particularité personnelle qui les distingue des différentes écoles picturales de l'Occident. „Dans l'art letton, dit-il, on ne trouve aucun élément prétentieux du maniérisme salonard. On cherchera en vain de sujets mystiques et religieux ou des motifs abstraits et surréalistes.“

La Lettonie est un pays agraire et les sujets préférés de sa peinture sont les paysans, la vie rurale, le champ labouré et le type du travailleur agricole“.

Dans sa conclusion l'auteur essaie de tracer la ligne des directions dans le développement

de l'art letton et prévoit ici une sorte de différenciation qui conduira les meilleurs parmi les jeunes peintres à suivre l'exemple de l'art soviétique.

## LETAT DE LA CERAMIQUE ET DE LA VERRERIE D'ART CONTEMPORAINES

N. SOBOLEVSKI

L'auteur examine l'état actuel de cette industrie d'art d'après l'exposition qui a été organisée dernièrement par la Chambre de Commerce Pan-russe à Moscou et constate que, comparativement aux progrès réalisés dans tous les domaines de notre vie culturelle, nous nous trouvons ici dans un état d'infériorité flagrante. Et pourtant cette industrie d'art qui compte sur une grande consommation et s'adresse aux larges masses, mériterait beaucoup plus d'attention.

Les directeurs de différentes entreprises dont l'auteur analyse la production ne comptent pas assez avec les exigences des masses et oublient probablement que leurs goûts ne sont plus les mêmes qu'il y a vingt ans. Ils oublient les grandes transformations qui se sont produites à la ville comme à la campagne et que le consommateur exige actuellement une production de haute qualité artistique.

Il est d'une extrême urgence d'accorder plus d'attention à cette branche de l'industrie d'art et de s'assurer, à cet effet, de la collaboration de nos meilleurs peintres, graveurs et sculpteurs afin qu'ils arrivent à se familiariser avec les procédés techniques de cette industrie pour relever son niveau artistique. L'auteur consacre une place à part à la petite statuette et aux bibelots en porcelaine et faïence et signale ici les oeuvres de Danko, Efimov et Frikh-Khar, dont l'art présente les plus remarquables efforts artistiques dans ce domaine.

## NOTES CRITIQUES DE NOUVEAUX TABLEAUX

„APRES LE TRAVAIL“, de S. ADLIVANKINE, par B. N.

L'auteur estime qu'Adlivankine, ayant pris comme sujet de tableau la vie de conducteur de tracteur, l'a réalisé comme une image synthétique, exprimant toute la transformation radicale qui s'était produite dans l'esprit des paysans soviétiques. Le peintre nous montre ici la nouvelle attitude des paysans vis-à-vis du travail ainsi que leur nouvelle conception de la vie et leurs obligations sociales.

Ce tableau témoigne d'un grand progrès du peintre Adlivankine et de son effort de se rendre maître de l'expression picturale. Dans le traitement du paysage il conquiert et s'assimile les procédés et la gamme colorée de paysagistes hollandais et de peintres de l'école de Barbizon.

„LA CRÈCHE AU KOLKHOZE“, de F. ANTONOV, par W. K.

Antonov appartient à la nouvelle génération de peintres soviétiques. Dans ce tableau il s'affirme comme peintre réaliste qui nous présente l'image véridique de l'homme nouveau, formé par notre époque de l'édification socialiste.

La femme allaitant qui se penche avec une attention attendrie sur l'enfant et que nous voyons dans ce tableau personnifie cette nouvelle génération saine „quand la femme commença à se sentir non seulement comme une mère de ses enfants, mais aussi comme une ouvrière consciente, à l'atelier et aux champs, et comme une des éducatrices de la vie nouvelle“.

Quant au coloris de ce tableau, il est composé dans une gamme tendre de vert jaunâtre et ocre-clair, et les rapports de ces tons légers sont parfois soulignés par quelques taches contrastées pour donner plus d'équilibre à toute la composition. Le jeune peintre tente d'arriver ainsi à la parfaite symétrie de la composition classique.

„HAUT FOURNEAU N° 1 À KOUZNETSK“, de P. KOTOV, par A. K.

Cette oeuvre de P. Kotov est plutôt une étude qu'un tableau achevé, mais entre les centaines de tableaux de l'exposition „Quinze ans de peinture soviétique“ elle força l'attention, reflétant le mieux notre construction socialiste.

Bien que nous ne voyons dans ce tableau qu'un seul haut-fourneau, c'est-à-dire un détail de Kouznetzstroi, le peintre a su trouver une telle force d'expression picturale qui lui a permis de refléter dans une petite chose toute la grandeur de cet immense chantier que présente le Kouznetzstroi.

„LE POTAGER DU KOLKHOZE“, de A. KOUPRINE, par L. G.

Dans ce tableau qui est une des dernières toiles de ce peintre, se reflète le mieux la crise qu'il vient de traverser.

Nous n'y trouvons plus, en effet, le formalisme intrinsèque qui caractérisait son oeuvre précédente. Sa composition colorée est devenue plus simple et plus imposante dans sa simplicité. L'ancien impressionniste Kouprine s'engage franchement dans la voie de la perception réaliste du monde visible. „Le jardin potager“ marque une étape dans l'évolution lente, mais bien organique et profonde, de ce peintre.

„LE CUISINIER“, de V. PERELMAN, par A. K.

En comparaison des anciens portraits de ce peintre, celui-ci marque une évolution incontestable dans son oeuvre.

Nous n'y trouvons plus cette facture analytique et hâchée qui caractérisait les tableaux impressionnistes de ses débuts. Et pourtant, Perelman par manque de connaissance et d'ha-

bitude d'envisager les problèmes de grandes synthèses, n'est pas arrivé à créer un type de caractère qui aurait dépassé les cadres du portrait individuel. C'est à cet art de synthèses que doit tendre dorénavant ce peintre pour se dégager définitivement de ses anciennes habitudes.

**„INSTRUCTION DANS LE POTAGER DU SOVKHOZE“, de K. YOUON, par V. G.**

Le peintre Youon s'est depuis toujours intéressé à la vie de la campagne. Mais le ta-

bleau que nous analysons se distingue de ses oeuvres précédentes par une pénétration plus profonde des faits présentés. Le choix même du sujet obligea le peintre à renoncer à cette parure festive dont il affublait ses anciens paysages. Les effets décoratifs ont fait place ici au développement pictural du sujet. Il faut noter toutefois que K. Youon n'est pas encore arrivé à dégager d'une façon objective le type de l'ouvrière sovkhozienne. Ce tableau n'étant pas suffisamment poussé, ne présente, en somme, qu'une étude savoureuse de la vie rurale.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### ЦВЕТНЫЕ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

- Бродский И. Аллея — против 22.  
— Италия — против 12.  
— Портрет тов. Сталина — против титула.  
Котов П. Домна № 1 Кузнецкстройа 180.  
Юон К. Инструктаж в совхозном огороде 186.

### В ТЕКСТЕ

- Аддиванкин С. После работы 176.  
Аннус А. Новые хозяева 156.  
— Соната 159.  
Антонов Ф. В колхозных яслях 179.  
Бакалович С. Атриум 112.  
Бренцен К. Сидящая женщина 158.  
Бродский И. Бой быков в Мадриде 10.  
— В Тверской губернии 18.  
— Демонстрация на просп. 25 октября 26.  
— Эзма 22, 23, 19 (цветная).  
— Луиная ночь 20.  
— Мать и сестра художника 7.  
— Ослик на острове Капри 11 (цветная).  
— Опавшие листья 21.  
— Павлины 12.  
— Поздние дачники 13.  
— Портрет Л. Бродской 15.  
— Портрет К. Ворошилова 25.  
— Портрет М. Горького 8.  
— Портрет И. Гуревича 17.  
— Портрет С. Кирова 27.  
— Портрет И. Сталина 2.  
— Портрет О. Талалаевой 16.  
— Похороны жертв 9 янв. 1905 г. 5.  
— Сквозь ветви 6.  
— Старые лодки 9.  
— Съезд незаможных селян 24.  
— Художник с дочерью на о. Капри 14.  
Варславан Ф. Портрет 154.  
Вениш К. Русская девушка 99.  
Верещанин В. П. Григорий Великий проклинает монаха 96.  
— Эскиз к „Потопу“ 97.  
Видберг С. Венеция 155.  
Виллие М. Столовая в доме гр. Кушелева 105.  
Вильдт А. Папа Пий XI 70.  
— Рождество 71.  
Гао Цифын. Павлин 145.  
Грём Ж. Б. Горячо любимая мать 80.  
— Паралитик 86.  
— Рисунки 78, 81—85, 87—93.  
Данько Н. А. Ахматова 168.  
— Лето 169.  
— Работница 168.  
Ефимов И. Купальщица 171.  
— Пантера 170.  
— Умиряющая лань 170.  
— Ягненок 174.  
Жень Боньянь. Ласточки 134.  
Жю Дачжан. Портрет художника и его сына 133.  
Жю Пэон. Гора Ли 150.  
— Кизильник 151.  
— Маленький сонет 152.  
Залкальм Т. Ягненок 158.  
Куинджи А. Березовая роща 124.  
— Облако над стелью 121.  
— Пейзаж 120.  
— Эффект заката 122.  
Куприн А. Колхозный огород 182.  
Лембрук В. Голова мыслителя 61.  
Лепин Я. На базар 157.  
Либерт Л. Паруса 155.  
Лю Хайсу. Тыквы 147.  
Ма Юань. Весна 130.  
Маковский К. Портрет жены 104.  
— Поцелуйный обряд 102.  
— Селедочница 101.  
Меснек К. Хлеб насущный 156.  
Микешин М. Страшная месть 107.  
Минерти А. Деталь статуи св. Франциска 72.  
— Св. Франциск молится среди птиц 73.  
Мухина В. Бюст С. Замкова 52.  
— Бюст С. Замковой 39.  
— Бюст пр. Котляревского 43.  
— Бюст пр. Кольцова 42.  
— Бюст Левитина 51.  
— Бюст мужа 50.  
— Ветер 28.  
— Голова колхозницы 53.  
— Группа 51.  
— Заставка для книги 29.  
— Композиция фонтана 49.  
— Крестьянка 38.  
— Кубистический рисунок 33.  
— Ленин 45.  
— Оформление дворца культуры в Воронеже 47.  
— Пламя революции 35.  
— Проект памятника Загорскому 34.  
— Проект памятника Шевченко 46.  
— Пьета 30.  
— Рисунки 31, 41.  
— Сцена Камерного театра 32.  
— Торсы 37, 40, 167.  
— Фигура для фонтана 48.  
— Фигура женщины 54.  
— Эпроновед 54.  
— Юлия 36.  
Неизвестный художник. Анализ ствола бамбука 140.  
Неизвестный художник эпохи Сун (?). Портреты 128.  
Нольде Э. Вечерняя трапева 63.  
Пань Тяньшоу. Лотос 147.  
Перельман В. Портрет повара 184.  
Поленов В. Арест гугенотки 116.  
— Бабушкин сад 117.  
— Грешница 118.  
— В парке 115.  
Рицциони А. Богослужение в капелле 109.  
— Совещание кардиналов 108.  
Санталага. Деталь фрески „Поход“ 75.  
— Церковная служба в лагере 74.  
Свемпс Л. Две женщины 159.  
Селезнев И. В Помпее 114.  
Семирадский Г. По примеру богов 94.  
— Против ветра 110.

*Семирадский Г.* Фрина 113.  
— Христос у Марфы и Марии 111.  
*Скульме О.* На полевых работах 157.  
*Струнке Н.* Женщина с платком 154.  
— По воду 156.  
*Убан К.* Портрет худ. Пузинас 154.  
*Фарфор* Дмитровского завода 163.  
— Дулевского завода 163—166.  
— завода им. Ломоносова 161, 162.  
*Фрих-Хар И.* Голова львицы 175.  
— Заседание штаба 173.  
— Майя 172.  
— Чайник и чашка 165.  
*Фуни.* Деталь фрески 71.  
*Хартфильд Дж.* Фотографии 65, 67.  
— Хрусталь зав. Гусь Хрустальный 166.  
*Целау Я.* Портрет 154.  
*Ци Байши.* Крабы 136.

*Ци Байши.* Кровать 141.  
— Пейзаж 137.  
— Рыбки 135.  
— Увядшие лотосы 138.  
*Чжан Гуан-юй.* Сцена из романа 148.  
*Чжан Дацянь.* На берегу Янцзы-цзяна 144.  
*Чжан Шуци.* Натюрморт 142.  
*Чжан Юйцун.* Телескопы 143.  
*Чоу Ин.* Собрание ученых 128.  
*Чэнь Шицзэн.* Орхидеи 144.  
*Чэнь Шужэнь.* Бамбук и птичка 146.  
*Шринф Г.* Натюрморт 60.  
*Шэнь Наньпинь.* Два оленя 132.  
*Юй Чжидин.* Портрет 131.

Выставка современного латвийского искусства  
в Москве 153.  
Фашистские игрушки 56, 57.



Отпечатано в количестве 3500 + 500 экземпляров.  
Формат бумаги 74×104 см. 12½ печ. лист.  
В одном печатном листе 63070 знаков. Начало  
сдачи в производство 29 июня 1934 г. Послед-  
ний лист подписан 4 ноября 1934 г. Главлит  
Б—40646 Изогиз № 7047. 21 тип. ОГИЗ РСФСР  
треста "Полиграфкнига" им. Ив. Федорова.  
Ленинград. Звенигор., 11. Зак. 352.

Зав. редакцией **М. Н. Гриценно**  
Французские аннотации **С. Ромова**  
Технич. редактор **Б. Соморов**  
Выпускающий на производстве  
**Ф. Ф. Нотгафт**





**ЦУНБ**

им. Н. А. Некрасова



2 000006 934420

