

БОРЬБА ЗА
РЕАЛИЗМ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ
20^х
— ГОДОВ

МАТЕРИАЛЫ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

П. И. ЛЕБЕДЕВ

ИЗ ИСТОРИИ БОРЬБЫ ЗА РЕАЛИЗМ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

(1921—1932 годы)

В истории советского изобразительного искусства период, охватывающий 1921 — 1932 годы, представляет особый интерес.

Первые годы после Октябрьской революции, до 1921 года, характеризуются явным засилием в изобразительном искусстве так называемых «левых течений». Представители этих течений весьма ловко жонглировали псевдореволюционной фразой, с жаром провозглашали всевозможные «новаторские» лозунги и в то же время кровно связанные с разлагающимся буржуазным обществом, они уже в предоктябрьский период, а затем и после Октябрьской революции, являлись носителями деградации западноевропейского буржуазного искусства. Часть из них вскоре оказалась за границей (Шагал, Гончарова, Ларионов).

Вместе с тем, нельзя забывать и того факта, что определенная прослойка художников-реалистов в первые годы Советской власти заняла явно несометские позиции и эмигрировала за границу (Малявин, Жуковский, Пастернак и другие), порвав всякие связи со своей родиной.

Но основное ядро крупнейших мастеров, таких, как В. Бакшеев, А. Архипов, С. Малютин, К. Юон, Н. Касаткин и другие, остались на родине, не складывали своего оружия даже в годы формалистического засилия и, будучи организационно разобщенными, все же боролись за подлинно народное реалистическое искусство.

В годы гражданской войны в творческой жизни на первое место выдвинулось агитационно-массовое искусство и прежде всего плакат. Важное место в это время занимала также и монументальная пропаганда в скульптуре.

С наступлением мирного социалистического строительства диапазон изобразительного искусства необычайно расширился. С каждым годом все более выдвигалась советская тематическая картина с ее многообразными видами и жанрами (станковая, декоративная, монументальная живопись, исторический и историко-революционный жанр, бытовой жанр, пейзаж, натюрморт и т. д.). Не менее широкие возможности получила советская скульптура, появилась потребность в станковой и декоративной скульптуре, в дальнейшем развитии скульптуры монументальной. Большие перспективы открылись и перед графикой — получают широкое развитие искусство сатиры, книжная иллюстрация и т. д.

Все это определялось содержанием и характером жизни нашего народа, вступившего в новый период своей истории, и, в конечном счете, привело к тому, что в советском изобразительном искусстве находят быстрое развитие реалистические направления.

Советские художники могли встать на уровень требований своего времени при условии, если главным героем их искусства будет свободный, строя-

ший социализм, простой советский человек: рабочий, крестьянин, командир и боец Красной Армии, советская женщина — энергичные, действенные натуры, преданные идеям Октябрьской революции.

Жизнь и труд народа, в которых раскрывалось величие эпохи строительства социализма, давали искусству такое большое богатство тем, сюжетов, драматических сцен, конфликтов и ситуаций, наполненных исключительным разнообразием действия, каких никогда не имело искусство в прошлом. Чуткое внимание к человеку, к живым характерам и типам, даже к мелким явлениям действительности, если в них обнаруживаются черты нового, должно было стать одним из условий успешной творческой работы художников.

Все лучшее, что было завоевано советским искусством в годы гражданской войны, — идейность, публицистичность, выразительность форм, умение общаться с народом и доносить до него идеи Октябрьской революции, — было усвоено нашими лучшими художниками в период мирного социалистического строительства и получило дальнейшую разработку в многообразных видах и жанрах искусства.

В новых мирных условиях Коммунистическая партия получила возможность еще более внимательно заниматься вопросами искусства.

Мероприятия партии и правительства в области искусства обеспечили консолидацию художников на основе политических задач, стоявших перед страной.

Советский народ в этот период берется за построение фундамента социалистической экономики, в стране разворачивается огромная работа по осуществлению культурной революции.

Строительство социализма пришло к осуществлению в условиях ожесточенной классовой борьбы. Свергнутые в октябре 1917 года и разгромленные на фронтах гражданской войны вражеские силы не хотели складывать оружия. Беспощадно расправляясь с врагами, Коммунистическая партия и Советское правительство противопоставили их контрреволюционной пропаганде систематическую работу по идейному воспитанию трудящихся.

В борьбе за социализм, за новую социалистическую культуру исключительно большое значение имел X съезд Коммунистической партии, состоявшийся в марте 1921 года. На основе постановления X съезда партии «О Главполитпросвете и агитационно-пропагандистских задачах партии» в середине 1921 года происходит реорганизация структуры Наркомпроса. Отдел ИЗО Наркомпроса, руководители которого являлись сторонниками формалистических течений, как самостоятельный отдел был ликвидирован. Создается Главполитпросвет, в котором был образован отдел ИЗО с обновленным руководством.

В новых условиях оставалась актуальной борьба «левого» мелкобуржуазного направления в искусстве против кубистов, футуристов, беспредметников, именовавших теперь себя конструктивистами, «производственниками» и т. д.

О том, какое вредное влияние оказывали футуристы на творчество художников, говорят многие факты. Об этом пишет, в частности, в книге «Моя жизнь» народный художник СССР И. Э. Грабарь: «В начале 1921 года все реалистическое, жизненное, даже просто все «предметное» считалось при знаком некультурности и отсталости, многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических «замашек», пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды, и выставляли только опыты кубических деформаций натуры, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор»¹.

¹ И. Э. Грабарь. Моя жизнь, стр. 283.

Если в 1918—1920 годах «идейным» и организационным центром формализма был Отдел изобразительных искусств Наркомпроса и его газета «Искусство коммуны», то в 1921—1923 годах таким «идейным» центром формализма становится Институт художественной культуры (Инхук), созданный в 1920 году при Отделе изобразительных искусств Наркомпроса, а после перестройки последнего, с 1921 года существовавший при Государственной Академии художественных наук.

В этом Инхуке и получили развитие «теория» и «практика» формалистического искусства. По замыслам формалистов Инхук должен был на новом этапе дальше развивать «достижения» кубизма, футуризма, беспредметничества и т. п., должен был «научно» обосновывать «развитие» буржуазных антиреалистических направлений.

В Инхуке собрались самые разношерстные представители так называемого «левого» направления в искусстве.

В 1922 году в среде членов Инхука резко обозначились две группы. В одной из них находились художники, начавшие именовать себя «производственниками», в другой группе были те, кто именовался «станковистами».

Первые, и их было большинство, отвергая реалистическое искусство, объявили «враждебным пролетариату» всякое станковое искусство: картину, скульптуру, графику. О. Брик, Б. Кушнер, Н. Тарабукин выступают со статьями и докладами на темы: «От картины к ситцу», «От мольберта к станку» и т. д. «Производственники» декларируют о своем уходе в производство, где они были намерены вместе с инженерами оформлять в «коммунистическом духе» предметы, выпускаемые фабриками и заводами, делать рисунки для текстиля, создавать новые формы одежды, мебели и т. д.

«Станковисты» в Инхуке утверждали, что станковое искусство имеет право на самостоятельное существование, но при этом представляли его как выражение формалистических исканий и экспериментов в западноевропейском духе.

Сторонники «производственного» искусства, выступая с лозунгом «картина умирает», получили кое-где доступ на фабрики и начали изобретать в кубофутуристическом духе «новую» мебель, одежду, чайную посуду, рисунки для тканей и т. д. В журнале «Леф» были напечатаны сделанные по их рецептам изображения чайной посуды, рисунки одежды. Все это выглядело уродливым и неудобным для употребления.

Сторонники «станковизма», во главе которых был Д. Штеренберг, выйдя из Инхука, обосновались в качестве преподавателей в высших художественных учебных заведениях и начали по своим программам «воспитывать» и «обучать» молодежь.

Не меньший вред в эти годы продолжала наносить советской культуре и искусству деятельность Пролеткульта и его «теоретиков».

В сентябре 1922 года газета «Правда» напечатала, в порядке обсуждения, статью тогдашнего руководителя Пролеткульта В. Плетнева «На идеологическом фронте»¹. Статья эта стала широко известной благодаря пометкам, сделанным В. И. Лениным на полях газеты. В этой статье Плетнев вновь воспроизвел почти все меньшевистско-богдановские «идеи» по вопросам строительства пролетарской культуры. Так, например, в статье декларировалось: «Задача строительства пролетарской культуры может быть решена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды». В. И. Ленин сбоку написал: «Архификция». А против слов Плетнева: «Пролетарский художник будет одновременно и художником и рабочим» В. И. Ленин пометил: «Вздор».

В этой статье Плетнев снова пережевывает утверждение ликвидаторов

¹ См. настоящий сборник, стр. 65.

искусства о том, что «изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе».

В заметках на полях этой статьи В. И. Ленин еще раз высмеял и решительно осудил ликвидаторские, богдановские взгляды на культуру и искусство.

Центральный Комитет нашей партии и прежде всего В. И. Ленин, самым решительным образом осуждая деятельность и «творчество» футуристов и «пролеткультурцев», всячески поддерживали реалистическое направление.

Как мы уже отмечали, в начале двадцатых годов ведущее положение в изобразительном искусстве начинает занимать советская тематическая картина. В это время получают развитие и другие виды искусства, но все же художественная жизнь и творческие искания определились в это время задачами советской тематической картины, борьбой передовых художников за картину. В этой области прежде всего развернулась ожесточенная борьба реализма против постсезаннизма, экспрессионизма, натурализма. И эта борьба имела решающее значение для определения путей и исканий художников во всех видах и жанрах изобразительного искусства.

А. Луначарский в связи с этим совершенно правильно писал: «...пролетариат предъявил к художникам... требование выразить его идеи и чувства в картинах. Картина, являющаяся выражением и иллюстрацией такого явления, как революция,—это ведь бесконечно большое задание. Кто же может выполнить его?»

Футуристы, чудовищно смешивая свой, приспособленный к беспредметности стиль... пытались создать какой-то бойкий фут-жаргон... Ведь все это были финтифлюшки, выросшие на почве потери содержания прежним обществом...

Более вероятной являлась возможность возвращения на первый план старых реалистов»¹.

В развернувшейся борьбе за реалистическую картину в начале двадцатых годов важную роль сыграла 47-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок, открывшаяся в феврале 1922 года.

В каталоге выставки передвижники опубликовали декларацию, в которой изложили свое понимание задач искусства в связи с победой Октябрьской революции.

В ней они писали: «47 годовщина работы Т-ва передвижников совпадает с моментом окончательного укрепления рабоче-крестьянской власти... Дать народу живое, понятное, верно отражающее его быт искусство было первою задачею Т-ва... В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Т-во считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей...»².

В выставке принимали участие художники Н. Касаткин, В. Бакшеев, М. Зайцев, Е. Кацман, П. Келин, В. Крайнев, С. Малютин, В. В. Мешков, В. Н. Мешков, П. Радимов, Г. Савицкий и другие.

Основное место на ней занимали произведения Н. Касаткина. Они явились как бы «главным козырем» передвижников в борьбе за реалистическое искусство. Почти все работы Касаткина были написаны до революции и посвящены жизни и труду рабочего класса и его борьбе против царизма.

Сам принцип показа картин Касаткина был необычным, они были размещены по разделам: 1. Завоевание свободы. 2. Реакция 1906 года. 3. Герои

¹ А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, М.—Л., 1941, стр. 337.

² См. настоящий сборник, стр. 103.

труда. Донбасс. 4. Заводы и фабрики — этюды, протоколы. 5. Трудящиеся. Произведения Касаткина носили подчеркнуто тематический характер. Большое впечатление производили работы, посвященные труду шахтеров Донбасса. Для дальнейшего развития темы труда в искусстве произведения Касаткина имели исключительно важное значение.

Советская общественность по достоинству оценила его творческий труд, посвященный рабочему классу. В 1923 году Советское правительство присвоило Касаткину впервые в советском изобразительном искусстве почетное звание — народного художника республики.

В 1923 году состоялась 48-я выставка передвижников. Это была последняя их выставка. В ней участвовали В. Бакшеев, Е. Кацман, П. Келин, В. В. Мешков, Н. Никонов, П. Радимов, В. Перельман, Г. Савицкий, П. Шухмин, В. Яковлев и другие.

Как видим, на выставке не было произведений Касаткина, а подавляющая масса перечисленных художников в это время уже принимала активное участие в начавшемся ахрровском движении.

Товарищество передвижных художественных выставок, таким образом, закончило свою славную историю. Его последний председатель П. Радимоз был избран первым председателем АХРР.

В январе 1922 года в Москве открылась художественная выставка Союза русских художников. На ней свои работы показали такие известные мастера дореволюционного искусства, как А. Архипов, А. и В. Васнецовы, Ф. Малявин, С. Малютин, К. Коровин, Н. Крымов, К. Юон, С. Коненков, В. Домогацкий, Л. Туржанский и другие. Нельзя не отметить крепкого, сочного мастерства, присущего многим произведениям указанных художников. Однако мажорное настроение этих произведений носило скорее отвлеченный от жизни смысл. Работы, экспонированные на выставке, были очень далеки от новой действительности.

31 декабря 1922 года, затем в мае 1923 года в Москве открылись следующие, очередные выставки Союза русских художников — семнадцатая и восемнадцатая. Они не внесли ничего нового в искусство по сравнению с предыдущей. Восемнадцатая выставка была последним выступлением Союза русских художников.

В мае 1922 года в Петрограде открылась выставка «Мира искусства». Она наглядно продемонстрировала, что основная масса художников, объединившихся в этой творческой организации, также находилась в стороне от новой жизни.

В конце 1924 года в Ленинграде открылась следующая выставка «Мира искусства». Это была его последняя выставка.

В начале 1922 года под названием «Мир искусства» в Москве открылась выставка, демонстрировавшая работы художников, до революции объединившихся в «Бубновом валете». На ней участвовали: П. Кончаловский, А. Лентулов, И. Машков, Р. Фальк, М. Шагал, скульптор Б. Королев и другие.

Демонстрация искусства мастеров старых русских художественных объединений сыграла известную роль в развитии нашего искусства. Становилось ясно, с каким багажом вступает в новую жизнь старшее поколение русских художников и их ближайшие последователи и ученики.

Вместе с тем, указанные выставки помогли многим художникам правильно понять, что было ценного в нашем дореволюционном искусстве, что необходимо было в нем критически использовать и что решительно отвергнуть.

В этот период многие молодые художники начинали сознавать, какой огромный вред их творчеству нанесли футуризм, кубизм, «производственное» искусство. Для значительной части художников, стоявших до этого на

позициях «левого» искусства, начинал приобретать все большую актуальность вопрос об овладении реалистическим методом.

Однако немалое число молодых художников в то время, все еще испытывая влияние космополитических «идей» формалистического искусства, не понимало, что усвоить реалистический метод можно было лишь на основе русской национальной традиции, сохранившей заветы мировой классической школы. Поэтому найти правильный выход из формалистического тупика многим художникам удалось не сразу.

В 1921—1922 годах возникают художественные организации «Бытие» и «Новое общество живописцев» (НОЖ), объединившие молодежь, до этого стоявшую на формалистических позициях. Организации эти решительно противопоставили себя кубофутуристическому «искусству».

«Бытие», возникшее в 1921 году, в своем составе имело Ф. Богородского, П. Соколова-Скаля, П. Покаржевского, М. Аветова и других. Из каталога третьей выставки объединения мы узнаем, что оно было организовано группой художников, окончивших Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские), и провозгласило лозунг — «За реализм», объявив, что в искусстве их в первую очередь интересует содержание, а не форма. Однако одновременно художники «Бытия» заявили, что они отрицательно расценивают русский реализм второй половины XIX века и будут продолжать традиции дореволюционного «Бубнового валета». Таким образом, на словах объявив себя сторонниками реализма, художники «Бытия» на деле выступали против него. Для них, перенявших у сезаннизма главный его порок, натюрмортный подход к изображению любого объекта, было безразлично, что писать: комсомолку или дерево, яблоко или работницу, крестьянина или любую попавшую на глаза вещь. И скоро обнаружилось, что «традиции» русского сезаннизма, реставрированные в творчестве художников «Бытия», оказались совершенно неприменимыми к задачам изображения многообразной и полнокровной советской действительности.

Наиболее передовые художники, состоявшие в «Бытии», довольно быстро поняли ошибочность этого творческого пути. Уже с 1924 года на выставках «Бытия» перестал участвовать Ф. Богородский, вступивший в АХРР. В 1925 году из этого объединения вышли П. Соколов-Скаля и П. Покаржевский, также вступившие в ряды АХРР.

Не менее поучительной была история создания и существования «Нового общества живописцев» (НОЖ), организованного тоже молодыми художниками, испытывавшими на себе влияние формализма и искавшими выход из творческого тупика. В общество входили художники Г. Рязский, С. Адливанкин, А. Нюренберг и другие.

В ноябре 1922 года они организовали выставку, в каталоге которой опубликовали свою платформу, под названием «Наш путь». В ней они писали: «Аналитический период в искусстве кончился... Прошел год. Мы впервые выступаем со своими произведениями, являющимися результатом напряженной борьбы в невероятно тяжелых условиях... Мы, бывшие «левые» в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю бесполезность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни, от искусства. Мы пришли к тупику...»¹.

В платформе художников НОЖа не было четкого, ясно выраженного понимания путей советского искусства, желания решительно встать на реалистический путь, и их творчество не получило поддержки у общественности. Поэтому, просуществовав до 1924 года, НОЖ влился в «Бытие», лучшие же его представители — Г. Рязский, А. Нюренберг и другие — вступили в АХРР.

¹ См. настоящий сборник, стр. 105.

Опыт творчества художников «Бытия» и «Нового общества живописцев» лишний раз показал, что правильно решить вопросы дальнейшего развития советского искусства можно было лишь при условии, если художники окончательно преодолеют влияние буржуазного антиреалистического искусства, если они усвоят истину, что встать на верный путь можно лишь при условии правильного использования традиций русской реалистической школы.

* * *

*

Художественная жизнь нашей страны в 1922 году была исключительно разнообразной и насыщенной. Но особенно знаменателен этот год был тем, что значительная часть молодых художников организовалась в Ассоциацию художников революционной России.

Для объединения художников-реалистов в АХРР важное значение имела дискуссия, состоявшаяся в связи с открытием 47-й выставки передвижников. На этой дискуссии были поставлены актуальные вопросы изобразительного искусства. Доклад о значении быта в живописи на выставке сделал художник П. Радимов. Как пишет Е. Кацман в своих воспоминаниях¹, Радимов призывал художников взяться за отображение повседневной жизни народа, его быта, труда, доказывал, что реалистический метод в искусстве самый правдивый и понятный для народа, что он способен более всего ответить на требования революции. Подчеркивая важность для художников изучения и использования опыта русского, в первую очередь, передвижнического искусства, Радимов говорил, что пора творчество передвижников оценить по достоинству, по его замечательной роли в развитии искусства. Идеи докладчика были горячо поддержаны всеми художниками, стоявшими на реалистических позициях, и в первую очередь молодыми художниками-реалистами.

Представители формалистического искусства собрали все «силы», чтобы дать на дискуссии «бой» реализму, однако это привело к полному разоблачению кубофутуристов и «производственников». Как ни пытались «доказать» сторонники формализма, что будто бы время реализма окончилось, что, якобы, новая действительность не приемлет реалистического искусства, им это не удалось. В дискуссии активно участвовали Н. Касаткин, поэт С. Городецкий, Е. Кацман и другие. Они дали решительный отпор формалистам. В результате дискуссии значительная часть молодых художников решила объединиться и повести организованную, систематическую борьбу за новое реалистическое направление в искусстве. Надо сказать, что не все художники были вполне довольны выставкой и декларацией передвижников. Многим казалось, что поздним передвижникам чуждо понимание «мужественных идеалов» революции. Они же, молодые художники новой эпохи, решили открыто и целиком отдать себя и свое творчество на службу Октябрьской революции. Художники верили, что их идеи должны найти поддержку у советских людей, у партии, и решили обратиться с письмом в ЦК РКП(б). В этом письме они рассказали о трудностях работы художников-реалистов, изложили свои мысли об искусстве и его задачах и просили указать пути дальнейшей работы. Очень скоро они получили ответ, в котором их призвали идти в рабочую массу, изучать ее и изображать. Для молодых реалистов этот ответ определил всю программу дальнейшего творчества. Они решили немедленно приступить к зарисовкам сцен труда на заводах и фабриках, к созданию портретов передовых рабочих. Художники связались с редакцией массовой газеты «Рабочий», издававшейся Центральным Комитетом партии.

¹ См. настоящий сборник, стр. 73.

Редакция газеты 16 марта 1922 года снабдила художников следующим мандатом: «Редакция газеты «Рабочий» просит администрацию заводов «Динамо» и «Электросила» оказать содействие группе художников П. Радимову, Е. Кацману, М. Зайцеву, В. Журавлеву, В. Яковлеву, А. Аршинову и П. Толкачу по зарисовке предприятия, его мастерских, сцен производства, быта, героев труда, руководителей производства и т. д.».

Первые посещения заводов группой художников вызвали большой интерес со стороны реалистов. Примеру инициаторов непосредственного изучения труда и быта рабочих пожелали последовать многие художники.

Возникла идея создать Ассоциацию художников по изучению современного революционного быта, а затем решено было организовать выставку, которая продемонстрировала бы первые результаты работы художников на заводах и фабриках.

«Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» — так называлась первая выставка Ассоциации, которая открылась 1 мая 1922 года. Выставка была организована не от имени Ассоциации, а от имени Отдела изобразительных искусств Главполитпросвета, но ахрровцы ее считали первой своей выставкой, положившей начало истории АХРР.

Выставка имела важное значение для окончательного оформления состава учредителей Ассоциации художников революционной России. В ней участвовали, наряду с Ассоциацией художников по изучению современного революционного быта, художники Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников и другие. Выставка в помощь голодающим была очень скромной по сравнению с 47-й выставкой передвижников. Но зато на ней были показаны те работы, которые ознаменовали начало практического осуществления программы приобщения художественного творчества к жизни и труду рабочих и крестьян, то есть наброски, рисунки, зарисовки, этюды, сделанные зачинателями ахрровского движения на чугунолитейном заводе (бывшем Устрийцеве).

Во время выставки, 13 мая 1922 года, состоялось собрание учредителей Ассоциации. На этом собрании присутствовали П. Радимов, С. Малютин, Е. Кацман, Н. Котов, В. Журавлев, П. Шухмин, Б. Яковлев и другие. Секретарем собрания был Е. Кацман. Художники постановили именовать свою организацию «Обществом художников революционной России». Для выработки устава и декларации Общества была выбрана комиссия в составе П. Радимова, Е. Кацмана, С. Малютина, П. Шухмина, Н. Котова.

Вскоре после этого собрания окончательно было решено новую организацию называть Ассоциацией художников революционной России (АХРР).

Первым председателем АХРР, как уже указывалось, был избран П. Радимов, секретарем — Е. Кацман, членами президиума АХРР были избраны А. Григорьев, П. Киселис, П. Шухмин, Б. Яковлев, Я. Башилов. Позже в состав президиума ввели А. Вольтера, В. Перельмана, С. Карпова, Ф. Лехта.

Первая ахрровская выставка, как видим, имела большое значение для организации художников-реалистов. Вместе с тем, у зачинателей ахрровского движения была большая потребность определить свои взгляды на искусство, выразить творческую программу, которая бы послужила идейной основой их движения вперед.

Поэтому вскоре после первого заседания учредителей Ассоциации художники собрались, чтобы выработать свою декларацию.

Проект ее был составлен П. Радимовым и Е. Кацманом. В ней указывалось, что перед художниками стоит задача «документально запечатлеть величайший момент истории в ее революционном порыве и т. д.». В качестве основного лозунга в декларации выдвигался «героический реализм».

Проект декларации был скоро рассмотрен и утвержден президиумом и всем активом АХРР. Текст декларации¹ был опубликован в каталоге второй выставки АХРР «Жизнь и быт Красной Армии», открывшейся 23 июня 1922 года.

Декларация АХРР характеризовалась политической ясностью и целеустремленностью, в ней была четко сформулирована главная задача советских художников — служить идеям Великой Октябрьской революции. Ахрровцы подчеркивали, что советское революционное содержание в искусстве является «признаком истинности художественного произведения», поэтому они ставили своей задачей изображать «быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда».

Если будем сравнивать декларацию художников АХРР с декларацией передвижников, мы найдем в них некоторые общие черты. «Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей», — так писали передвижники в предисловии к своему каталогу 47-й выставки. Ахрровцы тоже брались за изображение быта рабочих, крестьян, за отображение труда и жизни деятелей революции и героев труда, но в отличие от передвижников в их программе мы ощущаем новый, советский, революционный смысл, который они вкладывали в определение своих задач и целей.

Художники-ахрровцы, в основном, являлись выходцами из Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников и выпускниками Академии художеств и Училища живописи, ваяния, зодчества. Поэтому они принесли в ахрровское движение все достоинство и недостатки, свойственные этим организациям до Октябрьской революции.

Значение ахрровского движения состоит в том, что оно помогло на основе критической переработки сбереечь и развить все самое лучшее из предреволюционного реалистического искусства и, объединив художников разных направлений, создать искусство совершенно новое, социалистическое по своему духу.

Взявшись за организацию творческой работы в плане непосредственного общения художников с рабочим классом, крестьянством, Красной Армией, ахрровцы пошли по новаторскому пути в своей выставочной деятельности. Они создали совершенно новый, не виданный в истории искусства тип тематических выставок, само название которых и подготовка к ним имели идейную художественную направленность, приближали их участников к советской действительности.

В течение 1922 года ахрровцы организовали три выставки. Первая выставка в пользу голодающих Поволжья, как мы уже говорили, открылась 1 мая, вторая, под названием «Жизнь и быт Красной Армии», открылась в июне, третья выставка «Жизнь и быт рабочих» была открыта в сентябре.

Выставки отразили самый первоначальный этап работы ахрровцев по приобщению к жизни и труду рабочих и к жизни Красной Армии. На них большей частью были представлены наброски, зарисовки, рисунки, этюды. Почти как правило им был свойствен хроникально-документальный характер. При этом многие ахрровцы обнаружили неумение увидеть существенные, новые стороны в жизни и труде рабочих, командиров и бойцов Красной Армии. Поэтому многие эскизы, рисунки, наброски и т. п. получались невыразительными, сугубо прозаическими.

На выставке «Жизнь и быт Красной Армии», открывшейся в Музее изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств имени

¹ См. настоящий сборник, стр. 120.

А. С. Пушкина), было представлено 189 экспонатов: этюдов, эскизов, рисунков, графических листов, жанровых картин, портретов (скульптура на выставке отсутствовала). Всего на ней участвовало 40 художников. Основную массу произведений на выставку представили художники-ахрровцы П. Радимов, Е. Кацман, В. Журавлев, Е. Львов, Б. Яковлев, П. Шухмин и другие. Из Товарищества передвижных художественных выставок на ней участвовали В. Мешков, В. Бялыницкий-Бируля, Н. Щекотов, из Союза русских художников — С. Малютин (один из основных учредителей АХРР), Ф. Малявин и другие.

Эта выставка сыграла весьма положительную роль в разработке военной темы в советском искусстве, она продемонстрировала большой интерес художников к Красной Армии, их желание понять и отразить ее народный, демократический характер.

Третья ахрровская выставка под названием «Жизнь и быт рабочих» была приурочена к началу работы V Всесоюзного съезда профсоюзов и открылась 17 сентября 1922 года. Художники развернули большую работу по подготовке к ней. От ВЦСПС были получены мандаты на посещение фабрик и заводов, где художников хорошо принимали рабочие, герои труда. Им охотно позировали. Художники делали зарисовки и этюды в цехах, во время работы, в обеденный перерыв. ВЦСПС предоставил для размещения выставки большое фойе Дома союзов, где происходил съезд.

Выставка картин, этюдов, эскизов, рисунков, графики и скульптуры «Жизнь и быт рабочих» — так был озаглавлен каталог выставки — имела 263 произведения, на ней выступило 50 художников — живописцев, графиков, скульпторов.

Значительной части работ, показанных на выставке, был присущ хроникальный и документальный характер. Среди них было немало зарисовок на темы, вроде: «Красильня», «Чесальня», «Фабричный двор», «Электрическая машина» и т. д. Однако, вместе с тем, на выставке появился ряд произведений, отразивших важные успехи художников АХРР в деле создания типических образов советских рабочих.

Центральное место на выставке занимали произведения Н. Касаткина (64 работы), уже показанные ранее на 47-й выставке передвижников. Участие на выставке Касаткина во многом содействовало ее успеху. Мужественные образы рабочих, показанные Касаткиным во всей суровой жизненности, поражали зрителя своей простотой и силой.

Выставка «Жизнь и быт рабочих» имела успех у советской общественности. Профсоюзная газета «Труд» в своей статье о выставке писала: «Хорошо, что группа художников перестала висеть в воздухе и прикрепила себя к рабочему быту, стала искать сюжетов и настроений на заводах и фабриках. Пусть не нащупали они еще настоящий путь, но они найдут его, ибо ищут...»

Поддержка общественностью ахрровской выставки навела ВЦСПС на мысль приобрести все ценное, что было показано на ней художниками. В результате все лучшее было приобретено, произведения же Н. Касаткина были закуплены полностью. Приобретенные на выставке произведения послужили основой для создания музея картин, посвященного жизни и труду рабочих, созданного при Дворце труда в 1923 году.

Ахрровцы сделали в 1922 году первые серьезные успехи, которые не могла не заметить наша общественность. Этот успех выразился в первую очередь в том, что художники смело обратились к изображению советского человека.

Ахрровские выставки дали серьезный толчок развитию искусства советского портрета. В качестве портретистов на них выступили С. Малютин, Е. Кацман, П. Радимов, В. Перельман, Е. Львов, И. Чашников, Я. Башилов.

Демократические, лишённые какой-либо тени претенциозности, образы их работ получили выражение в ясных, спокойных формах.

Особенно серьёзным успехом советского портрета в этот период явился портрет Д. А. Фурманова работы С. Малютина, написанный в 1922 году. Бывший комиссар Чапаевской дивизии изображён в военной гимнастёрке с боевым орденом на груди. Его совсем ещё молодое лицо отмечено высоким интеллектом. Художнику удалось создать очень емкий образ писателя-большевика, человека большой волевой целенаправленности и в то же время мягкого и вдумчивого по натуре.

19 марта 1923 года открылась четвертая выставка АХРР под названием «Художественная выставка «Красная Армия (1918—1923)». На выставке экспонировалось 246 произведений, участвовало около 100 художников. Экспозиция выставки имела три раздела: 1. Живопись и скульптура, 2. Графика, 3. Изделия государственного фарфорового и стекольного завода в Петрограде. К участию на выставке было привлечено немало художников, не состоявших в АХРР, и это имело важное значение. Советская общественность получила новую возможность проверить художников различных направлений, узнать, как они перестраиваются в связи с требованиями действительности. Выставка показала, что программа творчества, выдвинутая ахрровцами, полностью выдержала испытание тех лет. Несмотря на молодость ахрровского движения, именно произведения, созданные ахрровцами и рядом старых мастеров, привлечённых к участию на выставке, определили её успех.

Наряду с такими портретами, как «Д. А. Фурманов» С. Малютина > «Ф. Э. Дзержинский» Е. Кацмана, на выставке появился ряд произведений, знаменовавших собой первые успехи советской идейно-тематической картины: М. Грекова «Вступление в Новочеркасск полка имени В. Володарского», Н. Никонова «Январь, 1920 год. Въезд передового отряда Красной Армии в Красноярск», В. Яковлева «Газета на фронте».

Из художников старшего поколения необходимо отметить А. Мордвова, написавшего в 1923 году картину «Заседание комитета бедноты», а на выставке показавшего работу «Красноармеец на побывке». А. Архипов представил на выставку картину «Партизаны», И. Владимиров — «Высадку десанта», ряд картин на батальные сюжеты показал Н. Самокиш.

Большой интерес представляли работы К. Юона «Парад Красной Армии», Б. Кустодиева «Большевик», написанные ещё в первые годы после Октябрьской революции.

Выставка показала, что ахрровское движение, несмотря на известные протоколно-хроникерские черты в его творческой практике, шло по правильному пути.

Дальнейшим, значительным этапом в развитии советского искусства 20-х годов явилась Всероссийская сельскохозяйственная выставка, открывшаяся в августе 1923 года на территории, ныне занимаемой Центральным парком культуры и отдыха имени А. М. Горького.

Правительство отпустило большие средства на оформление территории, павильонов, отделов выставки и различных её залов. К работе было привлечено большое число живописцев, скульпторов, мастеров прикладного искусства.

В день открытия выставки в одном из крупных её павильонов открылась пятая художественная выставка АХРР под названием «Уголок Ленина».

Ахрровцы справедливо говорили, что на выставке «Уголок Ленина» произошла смычка картины с темами революции. И действительно, вместе с АХРР на выставке участвовал Истпарт (Институт истории партии). Наряду с художественными произведениями в залах экспонировались исто-

рико-революционные материалы, документы, фотографии, подпольные большевистские газеты, воззвания, прокламации, донесения полиции и жандармерии, свидетельские показания, живые рассказы участников революционных событий и т. д. Значительное число произведений ахрровцев являлось как бы наглядной иллюстрацией представленного Истпартом историко-революционного, документального материала.

В первой комнате выставки показывались вместе с документами картины художников, отображавшие жестокую расправу самодержавия с народом. Картина Е. Львова так и называлась «Расстрелы и виселицы в царской России». В этой же комнате находились картины: «9 января 1905 года в Петербурге на Дворцовой площади» П. Котова, «Расстрел рабочих на Лене 12 апреля 1912 года» П. Свиридова, «Декабрьское восстание в Москве 1905 года» В. Журавлева.

Ряд картин как бы иллюстрировал отдельные моменты из жизни В. И. Ленина. Из них большим успехом пользовалась работа Н. Соловьева «Ильич на субботнике».

Выставку посетило большое число зрителей, в отдельные дни на ней бывало свыше пяти тысяч человек.

На пятой выставке АХРР еще больше, чем на выставке, посвященной пятилетию Красной Армии, проявилось стремление художников к работе над сложной сюжетной картиной. Если первые ахрровские выставки в значительной мере демонстрировали этюды, зарисовки и наброски, то выставка, посвященная В. И. Ленину, состояла из тематических картин на историко-революционные темы, в которых обнаруживалось стремление художников дать разработку сложных сюжетов. Но все же исполнение большинства картин оставляло желать лучшего, уровень мастерства был весьма невысок. Советская общественность, отмечая актуальность содержания многих работ, указывала, что ахрровцам необходимо со всей серьезностью взяться за овладение мастерством реалистического творчества, покончить с незавершенностью и эскизностью. Без работы над рисунком, композицией, перспективой, объемом, колоритом, без умения изобразить человека, без попыток передать его внутренний мир, раскрыть борьбу характеров невозможно было добиться успеха советской тематической картины с большим жизненным содержанием.

Ахрровское движение уже в конце 1923 года выходит за рамки Москвы. Художники крупнейших городов все чаще обращаются в президиум АХРР с просьбой помочь им организовать местные ячейки. Президиум Ассоциации, естественно, шел навстречу этим просьбам. Так, при поддержке президиума был организован филиал АХРР в Петрограде во главе с Н. Дормидонтовым и С. Павловым, в который входили Е. Чепцов, М. Авилов, Н. Дроздов, С. Карпов, И. Бродский, И. Владимиров, А. Рылов и другие. Затем были созданы филиалы АХРР в Казани, Саратове, Ростове-на-Дону и т. д.

Продолжая свою линию на развитие актуального, идейно-тематического искусства, АХРР решает провести очередную выставку под названием «Революция, быт и труд», которая и открылась 31 января 1924 года в помещении Исторического музея. Это была шестая выставка АХРР. На ней было представлено почти 500 работ 133 художников различных городов страны, являвшихся членами АХРР. Однако отсутствие на выставке художников, не состоявших в АХРР, значительно сузило ее общественный резонанс.

Все же выставка имела важное значение для сплочения и консолидации художников ахрровского направления и продемонстрировала ряд новых ценных достижений.

Из старых мастеров русского искусства на выставке участвовали А. Архипов и С. Малютин, окончательно утвердившиеся в ахрровском движении.

Выставка характеризовала количественный рост ахрровцев и тематическое многообразие их творчества. На выставке немало было показано картин на историко-революционные темы. Темы труда получили отражение в работах П. Радимова «Литейный цех», «Литейщики за работой», Е. Чепцова «Постройка железной дороги», Н. Никонова «На транспорте». Темам советского быта посвятил свои работы Н. Терпсихоров «Утро», «Дети рабочих» и т. д.

Одной из самых лучших работ шестой выставки явилась картина-пейзаж Б. Яковлева «Транспорт налаживается» (окончена в середине 1923 года). Произведение Б. Яковлева свидетельствовало о том, что наряду с первыми удачами в области портрета, сложной сюжетной картины, ахрровцы добились успехов и в пейзажном жанре. Не случайно сами ахрровцы в шутку называли картину Б. Яковлева «Пейзаж налаживается».

Б. Яковлев в картине выразил чувство гордости советских людей, добившихся первых успехов в борьбе с разрухой. Перед зрителем, рассматривавшим картину, как бы расширялись горизонты, раздвигались перспективы социалистического строительства. В каждой детали чувствовался результат большого, упорного труда советского человека. Навстречу зрителю из глубины картины «на всех парах» идет паровоз. Видны светлые полосы рельсов, белый, тающий в воздухе пар. Ритм движущегося паровоза, скрещивающиеся линии железнодорожных путей, очертания здания депо, красивый, хотя и сдержанный колорит — все в картине замечательно связано в одно живописное целое.

Огромное значение для творчества Б. Яковлева, как и всех художников-ахрровцев, имели систематические творческие командировки в различные области страны. Об этом он очень хорошо рассказывает в своей автобиографии. «В те годы, когда сама жизнь еще только вставала на новые рельсы, работа транспорта привлекала меня. Первые паровозы, выходящие из депо, свист и пар, единство и гармония стали и железа, закопченные кирпичные стены воодушевляли бодрым зовом восстанавливающейся жизни»¹.

Большое значение для развития советской картины на историко-революционную тему имело произведение И. Бродского «Горжественное открытие II конгресса Коммунистического Интернационала». Картина эта была показана в декабре 1924 года и имела у советской общественности большой успех.

О методе работы над картиной и об оценке ее зрителями Бродский рассказывал: «Очень трудно давались подготовительные работы к картине. Во время конгресса делать отдельные зарисовки приходилось в самых разнообразных местах, так как делегаты конгресса жили в разных гостиницах, и поймать их было трудно... Более ста пятидесяти зарисовок было сделано мною с большими трудностями и приключениями, прямо-таки на ходу; в театре, в номере гостиницы, в столовой за едой, в очереди у киоска книг и т. д.... Впервые я выставил ее в Кремле во время IV конгресса Коминтерна»².

К чести ахрровцев нужно сказать, что, несмотря на успех шестой выставки, они понимали, что их работы еще отстают от запросов народа. Они видели, что большинству их произведений еще недостает желаемого ма-

¹ «Мастера советского изобразительного искусства». М., 1951, стр. 588—589.

² И. Бродский. Мой творческий путь. М., 1940, стр. 90—91.

стерства, художественного обобщения. Поэтому у ахрровцев возникла потребность подвести итоги своей творческой деятельности за два года. В мае 1924 года президиум и фракция РКП(б) АХРР обратились с письмом ко всем своим филиалам и художникам СССР. В этом письме ахрровцы совершенно правильно характеризовали достижения и недостатки ахрровского движения и определяли пути дальнейшей борьбы за идейное и художественное качество творчества¹.

После шестой выставки ахрровцы берутся за упорную работу по овладению мастерством; несмотря на то, что шестая выставка получила ряд благоприятных рецензий, ахрровцы не были ею довольны, она не дала им полного творческого удовлетворения. Поэтому они решили организовать следующую, седьмую выставку под тем же девизом, но проведя к ней более тщательную и серьезную подготовку. 8 февраля 1925 года открылась седьмая выставка АХРР, имевшая то же название, что и шестая выставка, — «Революция, быт и труд».

Выставка эта была одной из самых больших и важных за первые десять лет советского изобразительного искусства. Для нее было прислано свыше двух тысяч экспонатов из Москвы, Ленинграда, Казани, Саратова, Костромы, Новочеркасска и других городов. В результате строгого отбора было показано лишь 375 работ, исполненных 121 художником.

Ахрровцы держали на ней очередной серьезный экзамен перед массовым советским зрителем.

Основное достижение выставки состояло в том, что борьба ахрровцев за картину против этюдизма как творческого принципа увенчалась полным успехом. Подавляющая масса произведений на выставке представляла собой, именно картины, а лучшие из них отличались содержательностью и завершенностью формы.

Мы уже указывали, какой вред наносил этюдизм творчеству художников в первые годы ахрровского движения. Седьмая выставка АХРР, не отрицая необходимости этюда как подготовительного этапа в работе над картиной, нанесла удар по самодовлеющему этюдизму и тем самым открыла дорогу для дальнейшего развития советской тематической картины. Было выдвинуто требование показывать на выставках только законченные, продуманные композиции.

В связи с борьбой за картину со всей остротой встал вопрос об овладении: мастерством, школой реалистического искусства, о преодолении дряблости рисунка и формы, несовершенства, расплывчатости цветового решения и живописной фактуры.

Естественно, вместе с торжеством принципов станковой картины повысился и общий идейный уровень советского искусства. Это выразилось не только в преобладании актуальных революционных сюжетов, но и в общем жизнеутверждающем тоне, которым была пронизана подавляющая часть произведений самых различных видов и жанров. Это советское оптимистическое мироощущение обнаруживалось в работах большинства художников ахрровцев самых различных поколений. В жизненной конкретности, демократичности, в оптимистическом, жизнеутверждающем мировосприятии и состояли типические характерные черты нового, советского искусства.

Советская общественность с большим удовлетворением отмечала, что творчество таких мастеров советского искусства, как А. Архипов, Б. Кустодиев, К. Юон, С. Малютин, И. Машков и другие, значительно приблизилось к нашему народу, стало правдивее, искреннее, полнее выражать мысли и чувства советских людей. Об этом убедительно говорят исполненные неудержимого оптимизма работы А. Архипова, изображающего русских.

¹ См. настоящий сборник, стр. 120.

крестьян и крестьянок. Зрители заражались бодрим, революционным настроением, рассматривая картину Б. Кустодиева «Фейерверк на Неве». Их восхищала мажорность чувства, которая пронизывала мастерски сделанные, до иллюзии живые натюрморты И. Машкова, объединенные под общим названием «Снедь московская». Оптимистическим, жизнеутверждающим чувством были проникнуты также работы К. Юона, Н. Ульянова и других.

На выставке был специальный раздел, посвященный революции 1905 года. Картины на темы революционной борьбы русского народа ахррозцы показали и на выставке «Уголок Ленина» и на шестой выставке. Но тогда многие из них были в значительной мере незаконченными, а, следовательно, неполно выражали то содержание, которое стремились вложить в них художники. Темы революционной борьбы масс против самодержавия, темы Октябрьской революции предполагали создание сложных композиционных картин. В этой трудной работе ахрровцы добились новых существенных успехов.

Лучшими работами на темы революции 1905 года на рассматриваемой выставке были: «Партизаны» С. Карпова, «Декабрьское восстание в Москве 1905 года» В. Журавлева, «Столкновение рабочих с мастером в 1905 году» С. Луппова, «9 января» Н. Шестопалова, «После восстания» Н. Терпихорова, «Бомбист» Н. Никонова.

Картина С. Карпова «Партизаны» изображает рабочих и крестьян, вооруженных кто чем — ружьями, вилами. Динамическая композиция, выразительность пластически четко разработанных фигур, лаконичное цветовое построение, напряженность действия, эмоциональность картины — все это сделало произведение С. Карпова одним из лучших на выставке.

Большой жизненностью и выразительностью отмечена картина С. Луппова «Столкновение рабочих с мастером в 1905 году». В ней многое взято от живого наблюдения действительности, верно подмечены характеры героев. Но работе все же не хватает целостности, продуманного живописного решения; в этом сказалась недостаточная зрелость мастерства.

Хорошо передают настроение напряженных, героических дней революции 1905 года картины Н. Шестопалова «9 января» и Н. Никонова «Бомбист».

Ценный вклад в развитие композиционной картины на революционные сюжеты внесли также работы Г. Горелова, И. Владимирова, А. Белого, И. Дроздова и ряда других художников. Однако часть работ на историко-революционные темы обладала серьезным недостатком. Избирая в качестве сюжетов своих картин, главным образом, сцены избиения, расстрела, разгона демонстрантов и т. п., художники изображали народ лишь пассивным, страдающим, жертвой царского террора. Художники при этом не скупились на плакатные, резкие приемы изображения убитых, расстрелянных, крови, сцен ужаса и т. п.

Большое количество картин на выставке было посвящено изображению новых сторон жизни и быта советских людей. Лучшим произведением на эту тему явилась замечательная картина Е. Чепцова «Заседание сельячки». На сцене небольшого сельского клуба выступает с докладом крестьянин, видимо, только что вернувшийся из Красной Армии. Манера говорить, жестикуляция, выражение лица, фигура — все выдает в нем неопытного оратора. Облик активиста-крестьянина, совсем недавно вступившего на путь сознательной политической жизни, прекрасно передан художником. В фигурах членов президиума художник также подметил много жизненных, типических черт. В приоткрытой двери мы видим лица любопытствующих молодых крестьянок, для которых в диковинку и это собрание, и президиум, и особенно то, что их деревенский, всем известный парень выступает в роли оратора на собрании. Эта типическая сценка новой советской жизни с ее

новыми людьми изображена художником очень искренне, с большой непосредственностью и художественной простотой.

Традиции передвижнического жанра, и прежде всего В. Маковского, с его любовью к изображению непритязательных простых сценок, с его умением подметить жизненную ситуацию и типические народные характеры, получили у Е. Чепцова дальнейшее развитие. В работе Е. Чепцова выступил новый человек, свободный строитель социалистической жизни, стремящийся к широкой общественной деятельности. Перед нами живые конкретные характеры: в облике и в поведении этих людей мы угадываем не только их настоящее, но и их прошлое и будущее. Именно через характер людей, порожденный конкретной исторической обстановкой, раскрывается типичная социальная ситуация.

Новое содержание в картине Е. Чепцова обусловило и ясность, доходчивость ее реалистической формы, доступной восприятию самого широкого зрителя.

Как и картина Б. Яковлева, картина Е. Чепцова — ценный вклад в фонд классических произведений советской живописи.

Большую серию работ на выставке показал И. Бродский. В небольших картинах — «Рабочие окраины», «Зимний пейзаж», «Ночь», «Зима» — художник обнаружил зрелое реалистическое мастерство.

Большой успех имел на выставке Ф. Богородский, к этому времени окончательно перешедший в АХРР из объединения «Бытие». Его серия картин, изображающих беспризорных, правдиво передает образы «детей улицы». На их облике лежит отпечаток тяжелой бездомной жизни. Но, вместе с тем, художник сумел в каждом лице увидеть своеобразный человеческий характер, подметить черты детской психологии.

В жанровой картине Н. Терпсихорова «Первый лозунг» нашли яркое и своеобразное отражение первые дни Октябрьской революции. Н. Терпсихорой показал мастерскую художника. Из окна брезжит свет раннего утра. В помещении, заставленном гипсовыми слепками античных статуй, усталый художник заканчивает писать лозунг «Вся власть Советам!». Интересную картину под названием «Рабкор» показал на выставке В. Перельман. В ней художник отразил одну из существенных сторон повседневной жизни тех лет. Рабкор В. Перельмана — деятельный советский человек, один из ярких представителей нового общества.

Новые ценные произведения батальной живописи продемонстрировал на выставке М. Греков. Его картины «Подвоз снарядов к Новочеркаску», «Тачанка. Пулеметам, продвинуться вперед!», «Ночевка», «В казачьем хуторе», так же как и другие работы этого времени, не представленные на выставке, — например, «В отряд к Буденному», развивали реалистические принципы советского изобразительного искусства. С большой силой запечатлена в них героика гражданской войны, ее массовый народный характер. М. Греков мастерски передает атмосферу революционных боев, ночные разведки, полные тревог эпизоды. Героем его картин является народ. Художник изображает сплоченные, сильные, единые в своем порыве воинские отряды красноармейцев, несущихся на конях навстречу врагу, врезающихся в ряды противника, рассеивающих его, захватывающих в плен вражеских солдат, которые выглядят перед ними жалкими, растерянными, бессильными.

Народная армия, и прежде всего красная кавалерия, запечатлены М. Грековым с большой художественной силой. Его творчество лишено каких-либо прикрас, гражданская война предстает в его полотнах во всей простоте, суровости и жизненной реальности.

Заметное место на выставке занимали также портреты. Из них необходимо выделить работы Е. Кацмана, показавшего портреты М. И. Калинина, Е. М. Ярославского, старого большевика Ф. Н. Петрова и других.

Портрет М. И. Калинина Е. Кацман сделал цветными карандашами в апреле 1924 года. На портрете имеется надпись: «За рассмотрением прошений в приемной». В той же манере решены и портреты Е. М. Ярославского и Ф. Н. Петрова.

Так же как почти все предыдущие ахрровские выставки, седьмая выставка явилась по преимуществу выставкой живописи. Графики на ней представлены были весьма слабо и случайными работами.

Но особенно слабым местом выставки был раздел скульптуры. Ахрровцы с первых лет своей работы уделяли очень мало внимания этому виду искусства. В числе учредителей АХРР скульпторов совсем не было, на первых ахрровских выставках они почти не принимали участия. Мастера советской скульптуры по сути дела никак не были организованы, в члены АХРР они не привлекались. Безразличное отношение АХРР к развитию скульптуры наглядно сказалось на седьмой выставке, на которой был представлен целый ряд совершенно формалистических работ Д. Цаплина, С. Булаховского и других.

Газета «Правда» поместила ряд статей о выставке. Интерес представляла статья А. Сидорова под названием «7 выставка картин АХРР». В ней отмечалось, что «седьмая выставка является, конечно, самой интересной из всех бывших раньше». Предлагая вспомнить скромные опыты, с которых начинала АХРР, Сидоров, считал необходимым отметить «несомненный рост квалификации... Искусство не проиграло оттого, что содержание пришло первым, мастерство вторым...»¹, — заключал автор.

В целом седьмая выставка АХРР показала новый успех советской идейно-реалистической живописи. Искусство ахрровцев с каждым годом приобретало все большее культурно-просветительное значение для масс, а это стало возможным потому, что рос художественный уровень творчества ахрровцев.

Большая часть произведений, показанных на выставке, была приобретена различными культурно-просветительными организациями и государственными учреждениями: музеем Революции, Музеем труда при ВЦСПС, Госиздатом — для репродуцирования и массового распространения.

Успех выставок АХРР, постоянный рост их посещаемости очень хорошо иллюстрируют цифровые данные. Если первую выставку, открывшуюся 1 мая 1922 года, посетило 3 тысячи человек, то вторую выставку — «Жизнь и быт Красной Армии» в 1922 году посетило 4 тысячи человек; третью — «Жизнь и быт рабочих» в 1922 году — 5 тысяч человек, четвертую — «Пять лет Красной Армии» в 1923 году — 15 тысяч человек; пятую — «Уголок Ленина» на сельскохозяйственной выставке в 1923 году — 100 тысяч человек; шестую — «Революция, быт и труд» в 1925 году — 65 тысяч человек.

После седьмой выставки филиалы АХРР стали быстро возникать во всех республиках и крупнейших городах СССР. К 1 мая 1926 года в стране уже насчитывалось 34 филиала АХРР, охвативших свыше 650 художников. Кроме Москвы, филиалы существовали в Ленинграде, Тбилиси, Баку, Ташкенте, Казани, Саратове, Нижнем Новгороде, Свердловске, Владивостоке, Томске, Новосибирске, Чебоксарах и других городах.

В 1926 году возникло омахрровское движение (ОМАХРР—Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России).

Подводя итоги ахрровского движения за 1922 — 1925 годы, необходимо признать, что за это время АХРР прошла трудный, но поучительный путь. Борясь против формализма и натурализма, за тематическую, сюжетную

¹ Сборник «Четыре года АХРР», М., 1926, стр. 67.

картину, отображающую жизнь, быт, революционное прошлое народа, ахрровское движение проложило искусству дорогу к самым широким народным массам. Ахрровцы делали все, чтобы их искусство отвечало запросам и вкусам народа, они стремились к тому, чтобы простой массовый зритель был главным судьей их творчества.

Было бы неверно утверждать, что ахрровцы полностью справились с задачами, поставленными перед ними советской общественностью, и осуществили на практике свою декларацию. Выполнить эти задачи им особенно мешали недостаток мастерства и непреодоленные полностью пережитки натурализма, отразившиеся на немалом числе произведений, но все же именно ахрровское движение уже к 1924 — 1925 годам стало основным руслом развития реализма. Творчество художников-ахрровцев заложило основы для последующего развития советского изобразительного искусства.

Именно в этот период окончательно складывается советский портрет в творчестве художников С. Малютина, В. Н. Мешкова, И. Бродского, Е. Кацмана, продолжающих традиции русского портретного искусства. Художники создают портреты, скупые по цвету, строгие по композиции, лишенные и тени парадности. Но в образах простых советских людей и деятелей Коммунистической партии и Советского государства за внешней простотой мы ощущаем героические, сильные народные характеры.

В эти годы окончательно сложились в советской живописи также историко-революционный и батальный жанры, становящиеся в это время ведущими. Произведения художников Н. Никонова, И. Бродского, Н. Шестопалова, С. Карпова, И. Владимирова, М. Авилова и особенно работы М. Грекова в области батальной живописи послужили основой для ее дальнейшего расцвета.

Тема труда получила в этот период большое место и серьезное развитие. В этой области успешно работали В. В. Мешков, С. Рянгина, Г. Савицкий, П. Котов и другие.

Большой вклад в эти годы был сделан советскими художниками в развитии на новой основе традиционного «бытового жанра».

Здесь почетное место заняли картины А. Моравова, Е. Чепцова, Н. Терпсихорова, Ф. Модорова, С. Рянгиной и других.

Яркое развитие в эти годы получил советский пейзаж в творчестве Б. Яковлева, В. Крайнева, В. В. Мешкова, а также художников старшего поколения — А. Рылова, И. Бродского, К. Юона, В. Блыницкого-Бируля, В. Бакшеева и других.

Ахрровское движение явилось продолжением и развитием лучших традиций предреволюционного демократического русского реалистического искусства. Ахрровцы стремились выработать новый художественный язык, стиль советского искусства, отвечающий потребностям строительства социализма в СССР, и достигли в этом деле серьезных успехов. Имена ряда художников начинают постепенно слагиваться в нашей памяти; тем более необходимо подчеркнуть, что они сделали большое дело, заложив основы для создания высокого стиля советского изобразительного искусства. Без их творческого опыта успешное развитие советского идейно-тематического искусства было бы значительно затруднено. Один из энтузиастов ахрровского движения Н. Котов в те годы в статье «Что такое героический реализм» писал: «Пусть в данный момент мы не дали вещей, синтезирующих этот героизм, но в тех кусках жизни, которые мы стараемся взять со всей документальной точностью, есть отражение этого жизненного героизма, и наш груд, направленный к собиранию этого материала, впоследствии неизбежно должен будет завершиться вещами синтетическими, которые и явятся стилем в искусстве данной эпохи»¹.

¹ Сборник «Четыре года АХРР», стр. 130.

Ахрровское движение в 20-х годах помогло как развитию творчества старых представителей русского искусства Н. Касаткина, А. Архипова, С. Малютина, Б. Кустодиева, К. Юона, так и привлечению к работе над тематическими произведениями, портретами и пейзажами И. Грабаря, М. Нестерова, Н. Крышова, а также художников, в прошлом состоявших в «Бубновом валете», — П. Кончаловского, И. Машкова и многих других.

На основе успехов ахрровского движения первых трех-четырёх лет получило дальнейшее развитие творчество многих советских художников, создавших в последующие годы новые ценные произведения.

*
*
*

Успех ахрровского движения и творческие достижения советских художников в 1922 — 1925 годах были возможны лишь на основе общих успехов социалистического строительства и роста культуры в нашей стране и прежде всего благодаря постоянной заботе Коммунистической партии о развитии искусства.

Исключительно важное значение для развития литературы и искусства имела резолюция ЦК Коммунистической партии от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Отмечая, что наша страна вступила в полосу культурной революции, ЦК партии в резолюции подчеркивал, что в литературе ведут активную работу идеологические агенты новой буржуазии. Требуя всемерной поддержки новых пролетарских кадров в литературе, ЦК призывал решительно бороться против комчанства в среде писателей-коммунистов и комсомольцев.

Призывая всемерно помогать молодым писателям, Центральный Комитет подчеркивал, что необходимо «всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию, а равно и к специалистам художественного слова... Партия должна также бороться против попыток чисто оранжерейной «пролетарской» литературы; широкий охват явлений во всей их сложности, не замыкаться в рамках одного завода; быть литературой не цеха, а борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян, — таковы должны быть рамки содержания пролетарской литературы»¹.

Резолюция ЦК нашей партии «О политике партии в области художественной литературы» имела огромное значение для дальнейшего развития всех видов советского искусства, в том числе и изобразительного.

Как мы уже видели, благодаря политике Коммунистической партии и ее повседневной воспитательной работе, в двадцатых годах на путь реалистического искусства становилось все большее число художников.

Однако необходимо помнить, что реалистическое направление развивалось в ожесточенной борьбе против формализма, против различного рода идеалистических взглядов на искусство. В двадцатых годах немалое число художников испытывало на себе влияние дореволюционных течений, провозглашавших теорию «чистого искусства».

Немало было также художников, вконец изуродованных школой «левого» искусства и не способных встать в ряды реалистов. Часть из них вела открытую, ожесточенную борьбу против реалистического направления, нередко сбывая с толку колеблющихся.

В течение двадцатых годов в советском искусстве возникает большое число художественных объединений. Эти объединения выпускали в большом количестве декларации, программные статьи и т. п. В них очень часто высказывались путаные, а порою откровенно идеалистические представления

¹ Сборник «О партийной и советской печати», стр. 345—346.

о задачах искусства. Так, в 1924 году в своей декларации общество «Маковец» писало следующее: «Наше искусство исходит из страстных потребностей души, собирающей единичные лучи света, рассеянные рефлектирующим мозгом современности...». Идеалистическая тарабарщина, выраженная в декларации, заканчивается следующими словами: «... Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино и заключить в мощных, синтезирующих эти состояния, целостных образах»¹. Между тем, в обществе «Маковец» мы находим имена таких наших видных мастеров, как С. Герасимов, Н. Чернышев, А. Фонвизин и других. И, конечно, нельзя ставить им в вину то, что писалось в те годы от имени общества, в котором они состояли. Реалистическое творчество указанных мастеров, и в первую очередь С. Герасимова, ставит их неизмеримо выше подобных деклараций, написанных в годы, когда еще многим живописцам были далеко не ясны теоретические основы советского искусства.

В 1924 году организуется объединение под названием «Четыре искусства» (живопись, скульптура, графика, архитектура). Организация эта, собравшая в своих рядах, в основном, представителей дореволюционных объединений «Мир искусства» и «Голубая роза», почти ежегодно выступала со своими выставками. Здесь мы встречаем фамилии крупнейших наших мастеров изобразительного искусства — К. Петрова-Водкина, М. Сарьяна, В. Фаворского, П. Кузнецова, В. Мухиной, И. Чайкова, Н. Ульянова, К. Истомина, Л. Гудиашвили, А. Кравченко и других. Между тем, в своей декларации общество писало: «В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развивающую основные свойства искусства живописи... Содержание наших работ характеризуется не сюжетами. Поэтому мы никак не называем свои картины. Выбор сюжета характеризует художественные задачи, которые занимают художника. В этом смысле сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму... Новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена. Этот материал — плоскость картины, цвет — краска, холст... и т. д.»².

Эта декларация также показывает, какие серьезные заблуждения в своих взглядах имели крупнейшие наши мастера, состоявшие в обществе «Четыре искусства». Настойчивая воспитательная работа нашей партии, влияние всей советской общественности сделали свое дело. Уже в двадцатых годах многие художники этого объединения создали ценные реалистические и своеобразные произведения, вошедшие в фонд советского искусства.

В начале 1925 года ведущие художники «Бубнового вала» организовали Общество художников московской живописи, получившее известность больше под названием «Московские живописцы». В своей декларации «Московские живописцы» утверждали, что они «ставят себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы».

Общество художников московской живописи просуществовало недолго, уже в конце 1925 года оно распалось. И. Машков вступил в АХРР, вслед за ним вступают в АХРР А. Лентулов и другие. П. Кончаловский, А. Куприн, А. Осмеркин переходят в общество «Бытие».

Дальнейшая история старших бубнововалетцев такова. В 1927 году они

¹ «Советское искусство за 15 лет». М., 1933, стр. 322—323.

² Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет». Материалы и документация. М., 1933, стр. 322—323.

вышли (за исключением И. Машкова) из АХРР и организовали «Общество Московских художников» (ОМХ). В него вошел ряд художников из общества «Маковец» во главе с С. Герасимовым. Из общества «Бытие» к нему присоединились А. Куприн, А. Осмеркин.

В 1924 году организуется объединение под названием «Жар-цвет», в нем участвовали старые, главным образом, ленинградские художники: Д. Кардовский, Е. Кругликова, А. Остроумова-Лебедева, К. Богаевский и другие.

Мастера большой художественной, по преимуществу книжно-графической культуры, художники «Жар-цвета» немало и не без пользы работали над современной советской сюжетной картиной и графикой. Творчество многих из них упрекали за отвлеченность, отрыв от нашей жизни и т. д., но это были голоса критиков и искусствоведов, не понимавших, что старшее поколение дореволюционных художников шло к искусству социалистического реализма сложными и противоречивыми путями. На выставках этого общества появлялись интересные рисунки Д. Кардовского (книжные иллюстрации и костюмы к спектаклю Малого театра «Ревизор» Н. Гоголя), его же большая картина «Заседание Реввоенсовета», замечательные гравюры А. Остроумовой-Лебедевой, очень своеобразные и интересные пейзажи К. Богаевского и другие.

В 1926 году, в день 80-летия со дня рождения великого русского художника И. Е. Репина, возникло «Общество художников имени И. Е. Репина», участниками которого были: И. Бродский, И. Грабарь, М. Нестеров, Ф. Мавляин, В. Н. Мешков и другие.

В каталоге первой выставки объединения мы читаем: «Организационное ядро Общества составляют бывшие ученики И. Е. Репина и Ленинградской Академии художеств. Мысль создать общество его имени явилась естественным выражением чувства признательности учеников к своему великому учителю, чьи заветы и традиции в области русского реалистического искусства легли в основу дальнейшей художественной деятельности этой группы художников».

Объединение таких крупных художников в обществе имени И. Е. Репина лишний раз показало, какое важное значение придавали они наследию этого великого русского реалиста.

Вышеперечисленные организации, как уже указывалось, объединяли в те годы значительную часть советских художников, среди которых, как видим, было немало крупных мастеров. Однако положительного влияния на творчество наших ведущих художников размежевание по обществам не оказывало. Наоборот, некоторые группировки, вроде «Маковца» и «Четырех искусств», способны были помешать своим членам сблизиться с жизнью народа, внося путаницу во взгляды на задачи искусства. Не случайно поэтому наиболее крупные живописцы под влиянием политики Коммунистической партии находили путь к социалистическому реализму, преодолевая групповые, антиреалистические настроения, господствовавшие в большинстве объединений художников. С. Герасимов, П. Кончаловский, И. Машков, М. Нестеров, И. Грабарь и другие заняли в советской живописи видное место уже в двадцатых годах вопреки творческим программам и практике организаций, в которых они в это время состояли.

С. Герасимов, ученик К. Коровина и С. Иванова, уже до Октябрьской революции усвоил живописную школу Союза русских художников, но и тогда уже его творческий путь был наполнен упорными исканиями.

В начале двадцатых годов в его работах явно ощущается влияние сезаннистских и позднесезаннистских течений. «Старуха со ступой» (1920—1921), «За столом» (1922) характеризуются поисками выражения объемности и плотности предметов, их подчеркнутой материальности и весомости при условности цвета.

Однако уже «Автопортрет» (1923) говорит о том, что примат живой жизни начинает брать верх над формальными сезаннистскими схемами и художник твердо становится на реалистический путь. Новая советская действительность, призывы советской общественности к отображению жизни трудящегося человека и его борьбы за лучшее будущее не могли не захватить художника, и он делает содержанием своего творчества жизнь, мысли, чувства советского крестьянства.

Над крестьянскими образами С. Герасимов работал и раньше, он хорошо передавал в них остроту и характерность внешнего облика. Но теперь, когда революция поставила перед крестьянством коренные вопросы его дальнейшего существования, С. Герасимов внимательно вглядывается в душевный мир своих героев, стремясь передать состояние их внутреннего беспокойства, глубокого раздумья о тяжелой прожитой жизни и о том, какой путь избрать в ближайшем будущем.

«Крестьянин» 1924 года, «Крестьянин в картузе» 1925 года, «Фронтвик» 1926 года, «Крестьянин в шубе» 1928 года и другие крестьянские портретные этюды, как их нередко называют, являются значительно большим, чем этюды. Перед нами глубоко содержательные человеческие образы социального и психологического смысла.

Крестьянские образы С. Герасимова характеризуют глубокие перемены, происходившие в деревне тех лет, становившейся на путь социалистического преобразования. И, пройдя через все испытания, под руководством Коммунистической партии, крестьянство пошло по социалистическому пути. Образ крестьянина, созданный С. Герасимовым уже в 1933 году — «Колхозный сторож», закономерно завершает эту серию социально-психологических образов. В нем выражен четкий по композиции, просветленный по цветовой гамме, цельный и мужественный образ крестьянина, стоящего на страже колхозных порядков.

Интересные перемены происходят в эти годы в творчестве главных представителей дореволюционного «Бубнового валета» П. Кончаловского и И. Машкова. Оба они настойчиво и успешно ищут пути, ведущие к реализму, при этом смело используя традиции дореволюционного искусства. Это было отмечено А. Луначарским, указывавшим, что в творчестве бубноволетцев наблюдается «русификация».

Уже с первых лет после Октябрьской революции в их творчестве намечился отход от абстрактных форм с густой цветовой фактурой, с резкостью ударов кисти, отказ от французской манеры, характерной для художников круга Дерена, в пользу русской художественной школы.

В начале двадцатых годов в их натюрмортах, пейзажах, портретах все явственнее появляются человечность и живая образность. Известно, что для «бубноволетского» творчества было совершенно чуждо понятие жанровой картины, между тем, в 1924—1926 годах И. Машков пишет серию картин жанрового характера, изображающих крымские санатории, пионерские лагеря и т. д., он пишет также до иллюзии реальные и конкретные натюрморты: «Мясо, дичь», «Хлебы».

Еще более показательно в это время творчество П. Кончаловского. Картины «Жатва» 1925 года, «Художник и его жена» 1926 года и особенно «Возвращение с ярмарки» 1926 года по замыслу, по живописной структуре, по сюжетности и жанровому характеру находятся уже в полной мере в русле русской реалистической живописи. Его картину «Возвращение с ярмарки» недовольные художником критики в порядке упрека называли откровенно передвижнической. И действительно, сочностью и жизненной силой показанных крестьян, внимательной реалистической проработкой сюжета и психологизацией образов это произведение имеет общее с передвижниками, и с могучей манерой суриковского живописного мастерства. Но это не раб-

ское подражание русским классикам, а обновленная, творчески перерожденная традиция, в которой узнаешь и решительно преобразованную живопись «Бубнового валета».

Серьезные перемены происходят и в пейзажах П. Кончаловского. С 1925 года художник организовывал почти каждый год свои персональные выставки, на которых демонстрировалось растущее реалистическое мастерство художника. Его маленькие пейзажи, изображающие красоту конкретных видов нашей земли, ее городов и холмов, сохраняют черты бубнововалетской живописи, но полностью подчинившейся советскому реалистическому мироощущению. Тот же процесс роста реалистического метода наблюдается в его портретной живописи. Большие перемены происходят в то же время и в живописи А. Лентулова, Его «Автопортрет» и «Праздник» характеризуются силой и остротой живописного языка, вместе с тем, передачей образа живой природы и стремлением к сюжетности.

Творчество перечисленных талантливых художников заняло в советском изобразительном искусстве почетное и своеобразное место, отличаясь большой живописной силой, конкретностью, зрелой осязательностью, выражающими советский, русский подход к жизни и к ее поэтическому отображению.

Успешная перестройка творчества в прошлом ведущих бубнововалетцев, естественно, привлекала к ним немалое число молодежи, подражателей и сторонников. Поэтому не случайно их искусство будет оказывать влияние на нашу живопись еще долго в последующие годы. Если творчество ведущих художников-бубнововалетцев было отмечено постоянными и беспокойными исканиями, то работы художников «Бытия» — общества, в котором объединилась молодежь — ученики и последователи «Бубнового валета» дореволюционного времени, — удивляют крайним консерватизмом и полным пренебрежением к требованиям советской общественности. За время своего существования с 1922 по 1929 год «Бытие» организовало семь выставок, и ни одна из них не отвечала требованиям времени. Художники этого объединения все больше замыкались в узкоформальных, сезаннистских «проблемах». А. Федоров-Давыдов совершенно справедливо писал о выставке «Бытие» 1927 года: «Уже в связи с прошлогодней выставкой «Бытия» почти всеми критиками отмечались отрицательные черты учеников и последователей «русского сезаннизма»: принципиальная пейзажность, «натюрмортное», статическое и безразличное отношение к явлениям внешнего мира.. Указывалось на отсутствие рисунка, мятость формы, на эклектическое отношение в технике учителей, при которой формальный прием превращался в манерничество. К сожалению, эти отрицательные черты стали теперь еще более ясны...»¹.

Успех живописи художников, принадлежавших к различным творческим направлениям, в процессе глубокой творческой перестройки показывает, какое благотворное влияние оказывали на наших ведущих художников борьба советского народа за социализм и политика Коммунистической партии в области искусства.

* *
*

Второй после АХРР крупной и наиболее влиятельной творческой организацией в двадцатых годах было «Общество станковистов» (ОСТ). Это объединение, как и АХРР, состояло в основном из молодых художников; как и ахрровцы, художники ОСТ являлись горячими энтузиастами, борцами за новую советскую тематическую живопись. Как и ахрровцы, они; объявили своей главной задачей—создание произведений на советские темы..

¹ «Печать и революция», кн. 4, 1927, стр. 99.

вместе с тем, они подчеркивали, что темы эти должны быть воплощены в новой «современной» художественной форме, соответствующей социалистической «индустриальной», как они говорили, эпохе. Из «Общества станковистов» вышел целый ряд наших выдающихся художников: А. Дейнека, Ю. Пименов, П. Вильяме, А. Гончаров, С. Лучишкин и другие.

Свое существование «Общество станковистов» начало в 1925 году, хотя его творческая программа и живописные принципы во многом определились на «1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства», состоявшейся в 1924 году в Москве.

На выставке участвовали художники, организованные в такие группы, как «Быт», состоявшая лишь из двух человек; «Объединение трех», в которой были А. Гончаров, А. Дейнека, Ю. Пименов; группы под названием конкретивисты, конструктивисты, проекционисты и другие.

Очень характерны для тех лет содержание и форма деклараций, опубликованных в каталоге. Конкретивисты свои задачи определяли следующим сугубо деловым и лаконичным образом: «I. Конкретность — вещь в себе. II. Конкретность — сумма опыта. III. Конкретность — форма; предпосылка вещей: 1. Современность. 2. Ясность задачи. 3. Точность обработки».

Конструктивисты в декларации писали, что они отстаивают «рационализацию художественного труда», что они ведут «непримиримую войну искусству».

Продукция указанных художников соответствовала этим программным установкам. На выставке демонстрировались: «конструкции верстки печатной плоскости», «объемные вещи» (конструкции бытовой арматуры), прозы и спецодежда, макеты сооружений и т. д.

В противоположность конструктивистам художники—сторонники станковой живописи показали ряд своих программных картин, в которых продемонстрировали свою приверженность к предметному, вещному миру, взятому из городского, главным образом, индустриального быта (машины, техническая аппаратура, новинки техники). При этом в работах наметился «новый» изобразительный язык, заключавшийся в стремлении к графической, чертежной манере письма, в любви к контрастам плоскостей и объемов, к динамической композиции, к жесткой манере живописи, к фотомонтажу,

Одно из основных положений «эстетики» будущих остовцев заключалось в утверждении: «картина — это точно сделанная вещь», и художественный почерк многих из них в последующем определялся этим лозунгом.

Многие участники 1-й дискуссионной выставки—сторонники станкового искусства и явились основателями Общества станковистов, возникшего в 1925 году. Его учредителями были: А. Дейнека, Ю. Пименов, П. Вильяме, Н. Денисовский, Ю. Меркулов, Ю. Анненков, А. Лабас, Д. Штеренберг, К. Вялов и другие. Председателем общества был избран Д. Штеренберг.

В том же году состоялась первая выставка ОСТ.

Создание ОСТ явилось как бы реакцией на отрицание «производственниками» и конструктивистами станковой картины (отсюда и название общества), а также на творчество художников АХРР, чье искусство остовцы, решившие создать в живописи «новый» «современный» стиль, объявляли «отсталым» и не выражающим «духа» индустриального века.

В своей платформе Общество станковистов провозгласило: «а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; б) отказ от эскизности, как явления замаскированного дилетантизма; в) отказ от псевдосезаннизма, как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета; г) революционная современность и ясность в выборе сюжета...» и т. д. .

Принципы, изложенные в декларации, получившие выражение уже на

¹ Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 575.

1-й дискуссионной выставке, нашли дальнейшее развитие на первой выставке Общества станковистов. На ней было показано 200 работ — картин, рисунков, композиций, плакатов, скульптур. Это были произведения, порожденные жизнью города, во многих из них сказалось пристрастие художников к изображению предметов новой техники и жизни на производстве. А. Барщ показал «Хронометраж», К. Вялов «Радио» (монтаж), «Мотоциклетный пробег», А. Дейнека «В штреке», «Перед спуском в шахту» и серию рисунков из журнала «У станка», М. Доброковский «Заводские рисунки и заставки», В. Люшин «Завод», «Радио», Н. Шифрин «Город» и т. д. Охотно обращались художники и к физкультурной тематике (Ю. Пименов — «Лыжники» и т. д.).

Выбор тем и особенно художественный язык ряда произведений явились действительно новым словом в советской живописи. В них отразились искренний интерес и любовь к жизни, порожденные мирным социалистическим строительством, растущей советской индустрией, сказалось горячее желание выразить это художественным языком, который соответствовал бы эмоциональному строю советского человека. Самым интересным и содержательным произведением на тему советской индустрии явилась картина А. Дейнеки «Перед спуском в шахту». В отличие от других остовцев А. Дейнека изобразил ситуацию, наполненную реальным содержанием трудовой жизни шахтеров. Графическая манера живописи оказалась свойственной и А. Дейнеке, но она не является доминирующей. В целом произведение характеризуется значительностью и монументальностью содержания и формы.

Новые силуэтно-графические, чисто остовские приемы позволили А. Дейнеке своеобразно и очень успешно решить пространство. Силуэты шахтеров на белом фоне хорошо выражают простоту и, вместе с тем, героичность труда. Ритмическое повторение белого и черного, однообразность по абрису фигур шахтеров создают четкую и красивую конструкцию картины.

Ю. Пименов выступил с картиной «Лыжники», по замыслу очень импонирующей советскому зрителю. Однако, пользуясь, как и А. Дейнека, остовским художественным языком, Ю. Пименов перегнул в сторону чисто формальных задач за счет жизненности содержания. Мы видим в картине стремление передать остроту «спортивного жеста», необычайность пропорций и ракурсов, но при этом художник игнорирует пластическую красоту человеческого тела и вступает на путь гротеска, подчеркнутой необычности форм, искажающих спортивную тему.

П. Вильяме, впоследствии ставший одним из наших лучших мастеров театральной декорации, продемонстрировал в числе работ «Портрет Мейерхольда». Монументальная фигура режиссера дана на фоне конструктивистической декоративной живописи. Тяжелые формы одежды, четкий, резко выраженный профиль лица Мейерхольда как бы диссонируют с легкими конструкциями и белыми квадратами фона, и в то же время этим подчеркивается динамический, внутренне беспокойный, насыщенный романтическим напряжением образ знаменитого режиссера и характеризуется его собственное творческое направление.

На выставке появился также ряд откровенно формалистических работ, выразивших «лабораторные» искания художников. Наиболее типичными из них явились картины И. Кудряшова, имевшие названия: «Конструкция прямолинейного движения» и «Конструкция криволинейного движения», И. Клуна «Работы по свето-цветовому принципу» и т. д.

Вторая и третья выставки Общества станковистов состоялись соответственно в 1926 и 1927 годах. Лучшей «остовской» работой этих лет явилась картина А. Дейнеки «На стройке новых цехов», исполненная художником в 1926 году. Это оптимистическое, полное динамики произведение на индустриальную тему замечательно передает размах строительства, мощь раз-

вернувшегося трудового подъема в стране. Перед нами монументальное произведение, передающее новыми, необычными приемами пространственность как в глубину, так и в ширь. Ажур конструкций строящегося корпуса завода, стремительно сокращаясь, уходит вдаль. На их фоне вырисовывается, как бы символизируя труд, могучая фигура женщины, толкающей вагонетку, а на темном фоне— вся в окружении воздуха легкая, белая фигура другой работницы. Контрасты белого и черного, четкие фигуры женщин на фоне тонко прочерченных конструкций создают оригинальную живопись, выражающую оптимистическое чувство.

Большой динамичностью, четкими и красивыми пропорциями, выразительностью линий характеризуется «Боксер Градополов» того же А. Дейнеки.

Часть художников ОСТ стремилась отобразить новый советский быт, в котором переплелось и старое и новое, жизнь города и деревни, индустриальные мотивы и черты дореволюционного прошлого. Лучшими из этого ряда произведений явились картины С. Лучишкина.

В картине «Я очень люблю жизнь» С. Лучишкин объединяет целый ряд различных сцен. Мы видим дымящую фабричную трубу, радиомачту, металлическую конструкцию, улицу города, где машина переехала человека, вдаль уходят железнодорожные пути, в поле работают сельскохозяйственные машины, едет крестьянин в телеге и т. д. и т. д. На переднем плане изображены купающиеся в пруду девушки. Художник ведет свой подробный рассказ с детской наивностью и подчеркнутым простодушием, выражая несложко примитивными приемами «радость жизни», в которой все перепуталось так причудливо.

В другой картине «Шар улетел» С. Лучишкин, идя по тому же пути, изображает узкий переулок между высокими плоскими домами. Внизу, как Е колодце, стоит девочка, смотрящая вверх вслед за пущенным ею шаром. В окнах же домов художник изобразил ряд сцен: здесь и одевающаяся женщина и даже силуэт повесившегося человека (этот мотив С. Лучишкин позаимствовал из рисунка Георга Гросса) и т. п.

Но иногда стремление к остроте и пикантности доводит С. Лучишкина до анекдотизма, переходящего в озорство; так, он пишет картину под названием «Небо и птичий помет», стремясь показать это, так сказать, на близком расстоянии. Наивность и шутка здесь переходят границы художественного.

Нередко, однако, чрезмерное увлечение анекдотизмом и остротой сюжета приводят художников ОСТ к субъективизму, обнаруживающему мелочность кругозора и фальшивую наивность. Так А. Лабас в портрете художника Фогелера показывает его в трамвае, вокруг которого изображены плашмя по кругу деревья и различные предметы. Н. Шифрин пишет картину на тему «Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой». В ней художник изображает себя дважды — утром и вечером. А. Тышлер в картине «Продавщица птиц» изображает женщину, в волосы которой вплетена клетка с птицами. Пикантность и острота такого сюжета приближается уже к нездоровой мистике.

Ряд работ остовцев свидетельствовал об интересе художников к изображению человека, но это проявляется, главным образом, в темах физкультуры и спорта. Наряду с «Боксером Градополовым» А. Дейнеки можно считать удачным произведение П. Вильямса «Акробатка», в котором выражен образ энергичной, гибкой, хорошо сложенной девушки. Художник показал ее броскими, выразительными приемами в декоративно-плоскостной манере.

Большей части человеческих образов, созданных остовцами, свойствен антипсихологический подход. Когда смотришь на работы Б. Волкова «Старик» и «Грузчик»; П. Вильямса «Человек в лодке» и другие, перед нами

открывается облик бесстрастных, с жесткими чертами, лишенных каких-либо эмоций, людей делового американского склада.

Неблагоприятное впечатление производят работы этих лет Ю. Пименова, А. Тышлера, А. Лабаса и других остовцев, подпавших под влияние немецкого экспрессионизма.

Работа Ю. Пименова «Инвалиды войны», решенная в зеленом, трупном тоне, его же «Раненый», «Ослепленный газом», А. Тышлера «Женщина и аэроплан», «Момент погрома», «Расстрел в конюшне» и другие изображают действительность как тяжелый кошмар, как видения больного воображения. Мрачное впечатление получили образы городских площадей и улиц у А. Лабаса, с их невероятной теснотой, беспорядочным движением и тоскливо-унылым напряженным настроением.

Подобные картины дали А. Луначарскому законное основание утверждать, что остовцы начинают «отрываться от действительности, ударяться в карикатурную преувеличенную ее трактовку», что в ряде их работ начинает проявляться «вулканическая выразительность», ведущая в сторону от реальной действительности.

Толчком для распространения влияния немецкого экспрессионизма послужила «1-я всеобщая Германская художественная выставка», экспонированная в 1924 году в Москве, затем в Ленинграде.

Экспрессионизм возник в годы первой мировой войны 1914—1918 годов. С жасы капиталистической действительности и империалистической войны вызвали у многих художников чувство жгучего протеста против буржуазного строя и его повседневной жизни. У художников появилось стремление беспощадно вскрыть язвы капитализма, уродливые явления действительности, им порождаемой.

Добиваясь наибольшей остроты и экспрессии, художники, используя мотивы готической неврастеничности и примитивизма, вносили в изображение людей и окружающей жизни черты патологической экзотики. Изображая капиталистов, банкиров, «героев» буржуазного мира, экспрессионисты как бы выворачивали наизнанку их внутренности, придавая облику людей отталкивающие, антихудожественные формы.

Смакуя все уродливое и патологическое, подавляющая часть экспрессионистов теряла в своем творчестве идейное, социальное направление; безобразное и уродливое, психически ненормальное для многих из них становилось самоцелью.

Правда, в числе немецких экспрессионистов мы находим имена революционных немецких художников Кете Кольвиц, Георга Гросса, Отто Нагеля, но в целом болезненное неврастеническое и противоестественное творчество экспрессионистов не могло дать советскому искусству ничего положительного.

И все же ввиду невысокого в те годы идейного и художественного уровня части наших художников немецкий экспрессионизм оказал на них серьезное влияние. Вот почему тяжелый отпечаток этого болезненного направления в западном искусстве сделал значительное число произведений остовцев совершенно чуждыми советской реалистической живописи.

В числе участников остовской выставки 1927 года мы уже не находим А. Дейнеку, более того, в том же году он вышел из Общества станковистов. В этом факте обнаружилось наличие в ОСТ различных направлений. В творчестве А. Дейнеки отразилось наиболее полно стремление той части художников ОСТ, для которых поиски нового современного стиля в живописи означали желание выразить реалистическое мироощущение советского человека, вступившего на путь индустриализации страны на основе достижений науки и техники.

К А. Дейнеке примыкает Ю. Пименов, отдавший также много сил ин-

дустриальной советской тематике, написавший в последующие годы такие интересные картины, как «В сталелитейном цехе», «Даешь тяжелую индустрию» и другие.

Одновременно в ОСТ сложилась другая группа художников: А. Барщ, К. Вялов, М. Доброковский, Е. Мельникова и другие—все более увлекавшиеся узким «технизмом» и «вещностью», работая над картинами с названиями вроде «Телефон», «Станки», «Хронометраж» или исполняя; тушью, в графически-чертежной манере железнодорожные и городские пейзажи. Все это носило отвлеченный техницизированный характер, оторванный от жизни, и не имело серьезного общественного и художественного значения. Наконец, в ОСТ четко обозначилось и третье направление, полностью попавшее под влияние немецкого экспрессионизма и развивавшее его, так сказать, на «советской почве».

Этой части художников были свойственны поиски «острых», часто болезненно-патологических сюжетов, выраженных сверх всякой меры «выразительным языком».

В дальнейшем это направление получит крайнее выражение в работах А. Тышлера, пришедшего к нездоровому субъективизму и мистике.

Конечно, эти три основных течения в остовском искусстве в первое время нередко переплетались, но постепенно к тридцатым годам они четко разграничились и в 1929 году привели Общество станковистов к расколу.

Лучшей части художников ОСТ лишь в результате больших творческих усилий удалось преодолеть антиреалистические влияния и сделать вклад в советскую живопись. Но некоторые талантливые участники Общества станковистов не справились с этой задачей и покинули ряды советских живописцев, заняв место в других видах изобразительного искусства.

* * *

1926—1927 годы являются периодом организации очень большого количества индивидуальных, групповых, объединенных и, наконец, имевших большое общественное и художественное значение государственных выставок. Только в одной Москве за эти два года состоялось их около сорока.

Наряду с АХРР, со своими выставками выступали: «Общество станковистов», общества «Четыре искусства», «Жар-цвет», «Бытие», «Маковец» и другие.

В 1926 году состоялась одна из крупных выставок советского искусства двадцатых годов—восьмая выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР». В 1927 году в Москве была показана выставка «Искусство народов СССР», на которой демонстрировалось творчество художников союзных и автономных республик, краев и областей нашей страны. И как бы завершением огромной заботы Советского правительства о развитии изобразительного искусства в первое десятилетие явились государственные выставки, посвященные десятилетнему юбилею Октябрьской революции и десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии.

Выставка «Жизнь и быт народов СССР» открылась 3 мая 1926 года. По просьбе АХРР Совет Народных Комиссаров СССР отпустил на подготовку выставки необходимые средства. Более ста художников на отпущенные суммы разъехались за год до ее открытия по всему СССР. Они работали на Северном Ледовитом океане, в Среднеазиатских республиках, на Дальнем Востоке, в Сибири, в Крыму, на Кавказе, в Донбассе, на Урале, в Поволжье и т. д.

Большинство работ на выставке явилось отражением первых побед нашей Родины в области социалистической индустриализации, новой жизни горо-

да и деревни, кооперации, борьбы за ликвидацию неграмотности, рабкоровского и селькоровского движения и т. д.

Картина Б. Иогансона называлась: «Постройка Земоавчальской гидроэлектростанции (ЗАГЭС)» и показывала большие масштабы начавшегося строительства. Пейзаж Н. Белянина «Осень на южном Урале» как бы открывал перед советскими людьми широкие перспективы по преобразованию просторов нашей природы.

Н. Дроздов в картине «Открытие канала «Красный Октябрь» в Дагестане» и Ф. Модоров в работе «Самоедский исполком» продемонстрировали, какие коренные изменения происходят в экономике и политической жизни у ранее угнетенных национальностей. Н. Терпсихорой в картине «Ликвидация неграмотности» отобразил всенародное движение в двадцатых годах за овладение грамотностью.

Острая классовая борьба в деревне получила выражение в картине А. Вольтера «Убийство селькора».

На выставке принимали участие и художники, не входящие в АХРР, среди них такие мастера, как Е. Лансере, показавший ряд кавказских этюдов; Б. Кустодиев, продемонстрировавший значительное количество своих старых и новых работ: «Стенька Разин», «Русская Венера» и др.; А. Рылов — серию пейзажей; К. Юон — ряд тематических картин, пейзажей и портретов; А. Архипов — ряд крестьянских портретов и пейзажей и другие.

Но особенно большое значение в истории советской живописи двадцатых годов имели юбилейные выставки, посвященные десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции (январь 1928 года) и десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии (февраль 1928 года).

Впервые за все годы после революции на выставках одновременно участвовали художники старшего поколения: бывшие передвижники, представители «Мира искусства», Союза русских художников, бубноввалетцы и другие.

На выставках держали экзамен старые мастера и молодые художники, участники агроовского движения, Общества станковистов, живописцы из объединений «Маковец», «Бытие» и т. д. И забегая вперед, можно смело сказать, что этот экзамен был хорошо выдержан значительным большинством художников самых различных направлений.

На выставках был показан ряд портретов: Е. Лансере «Товарищ Орджоникидзе — член Реввоенсовета РККА», А. Архипова «М. И. Калинин», В. Н. Мешкова «С. М. Буденный». Портреты эти, исполненные в различных манерах, объединяют важные качества — чувство современности, черты типического, свойственные советской эпохе. В портретах Г. К. Орджоникидзе — Е. Лансере и С. М. Буденного — В. Н. Мешкова ощущаешь черты простых, но сильных людей с живым, непоклонным и воинственным характером. Трудно представить, что «Г. К. Орджоникидзе» написан художником, являвшимся одним из главных представителей «Мира искусства» с его пристрастием к отвлеченно-декоративной и нежной палитре.

Серьезно изменилось после революции творчество В. Н. Мешкова и А. Архипова, оно стало социально насыщенным и выразительным, а искусство А. Архипова еще более красочным и «победоносным», как писал о нем А. Луначарский.

Кроме портрета М. И. Калинина, А. Архипов показал портрет-картину «Крестьянка с кувшином», в котором живописный темперамент художника проявился в полной мере. В молодой крестьянке с кувшином, одетой в кра---ный деревенский наряд, с приветливым взглядом и широкой улыбкой художник достиг особенно большой цветовой интенсивности и красочности.

Художник радуется здоровью и силе крестьянки, могучей цветовой гамме, звучащей, как раздольная мелодия народной песни.

А. Моравов и И. Грабарь выступили с тематическими пейзажами под названием «Волховстрой». Работа А. Моравова представляла собой серию из трех картин. В первой из них зафиксирован начальник этого строительства, во второй — работа на строительстве в ночное время, и в третьей изображается общий вид главной части гидроэлектростанции, вступившей в строй.

И. Грабарь — мастер тонких воздушных пейзажей — выразил образ растущей индустрии в лирическом плане. Мы видим, как вдали на широких просторах, в дымке раннего утра встают Красивые очертания здания Волховстроя. Пейзажи А. Моравова и И. Грабаря вызвали у зрителей чувство радости и гордости за первые победы индустриализации Родины.

К. Юон выступил с рядом тематических произведений на революционные темы: во «Вступлении в Кремль» изображался последний эпизод борьбы между Красной гвардией и юнкерами, завершившийся боем около Манежа и вступлением красногвардейцев в Кремль; картина «Проводы рабочих отрядов на фронт» показывает отправку на фронт только что сформированного отряда Красной Армии из иваново-вознесенских текстильщиков.

И. Машков показал серию произведений из пяти тематических пейзажей под общим названием «Заря Грузии — Земоавчальская гидроэлектростанция (ЗАГЭС)». Художник с большим чувством изображает красоту грузинской природы и ее успешное преобразование человеком. Пейзажи отличаются широтой перспективы, крепким цветовым построением, в целом отличным реалистическим мастерством.

Во второй половине двадцатых годов работа над советской тематической картиной увлекает и других бубновалетцев — А. Лентулова, А. Осмеркина, В. Рождественского. До революции принципиальные «натюрморты», они теперь в меру своих сил создают произведения сюжетного и даже психологического плана.

А. Осмеркин выступил с хорошей картиной «Взятие Зимнего дворца». На мраморных лестницах, на фоне дворцовых декоративных росписей в разнообразных позах расположились вооруженные матросы, рабочие, солдаты, штурмовавшие дворец. Художник выделяет на переднем плане уверенную фигуру матроса с винтовкой, с пулеметными лентами на груди, олицетворяющего силу победившего народа. Некоторая материализация предметов, общий подчеркнuto синеватый тон картины все же не снижают сюжетной остроты содержания произведения.

Один из лучших художников «Общества станковистов» А. Дейнека выступил на выставке, посвященной 10-летию Октябрьской революции, с картиной «Текстильщицы». Но на этот раз талантливого художника постигла неудача. На фоне условно изображенного цеха мы видим две босонogie женские фигуры в неестественных поворотах в блекло-белых платьях. Картина, отмеченная анемичностью и условностью форм и колорита, как бы продемонстрировала собой серьезные недостатки остовского направления.

В картинах А. Лабаса «Городская площадь» и «Пионеры» представление о жизни города получилось искаженным. Исчезли реальные формы; люди и дома, изображенные текучей, грязной краской, создали какую-то причудливую и неестественную атмосферу.

Другой остовский художник — А. Тышлер в погоне за выразительностью и экспрессивностью полностью утратил чувство меры и в серии картин под общим названием «Махновщина» изобразил жутко-фантастические сцены, в которых действительность выступает, как болезненный бред человека после пережитого кошмара.

Исключительно важное значение для подведения итогов развития советского искусства за 1917—1928 годы имела выставка, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии, являвшаяся, вместе с тем, 10-й выставкой АХРР. Она была организована при участии художников других объединений.

Правительство отпустило на расходы по выставке значительные средства, организовало заказы художникам на актуальные произведения, к творческой работе были привлечены художники всех направлений. Перед художниками была поставлена задача отобразить героический путь Красной Армии, боевые эпизоды гражданской войны, показать Красную Армию в мирное время, передать образы героев Красной Армии, а также социалистическое строительство. АХРР развернула большую работу по подготовке к выставке, многие художники отправились в творческие командировки для изучения жизни Красной Армии и Советской страны, для встреч с участниками гражданской войны.

Выставка открылась в феврале 1923 года, на ней было представлено около 1300 работ, отразивших новые завоевания советского искусства, многообразие творческих направлений, сложность и важность проблем, которые решали художники. Будучи итоговой, она продемонстрировала искусство различных художественных школ, методов и традиций.

После ахрровской выставки «Жизнь и быт народов СССР» 10-я выставка явилась значительным шагом вперед в развитии идейно-тематического искусства, она продемонстрировала способность художников показывать советского человека в действии, в борьбе, в сложных драматических ситуациях.

Социалистическая действительность оказывала все более благоприятное воздействие на творчество старых мастеров, которые до революции примыкали к передвижническому движению. Новые произведения А. Моравова, В. Н. Мешкова приобрели широкий, подлинно общественный характер, в них все более сказывалось светлое, широкое мироощущение советского народа.

Такой же процесс глубокой творческой перестройки произошел в двадцатых годах и в творчестве художников, шедших от традиций Союза русских художников. Работы А. Архипова, С. Малютина, К. Юона в эти годы приобретают значительность содержания, в них все успешнее преодолеваются элементы импрессионизма.

В условиях успешного развития идейно-реалистического искусства происходит дальнейший рост творчества художников, прошедших школу дореволюционного академического искусства,—И. Бродского, В. Яковлева, С. Карпова, Ф. Модорова, С. Рянгиной. Искусство этих художников не могло остаться в стороне от общего процесса становления советского реалистического стиля.

В процессе взаимного обмена опытом между художниками указанных различных направлений и складывался новый стиль советского искусства, в котором получили полную свободу разнообразные творческие индивидуальности.

Этот процесс взаимного обогащения был одним из интересных и поучительных фактов истории русского советского искусства, к сожалению, до сих пор еще крайне мало изученной. В этом процессе сумели выработать свой индивидуальный творческий метод лучшие наши художники, сформировавшиеся окончательно после Октябрьской революции, начиная с М. Грекова и И. Бродского, Н. Никонова и С. Карпова, Е. Чепцова и В. Яковлева, Н. Терпсихорова и Ф. Богородского и других. Новый советский реалисти-

ческий стиль, сложившийся в двадцатые годы, получил особенно наглядное выражение в искусстве Б. Иогансона, С. Герасимова, А. Герасимова, П. Соколова-Скаля, А. Дейнеки, Г. Ряженого, П. Кончаловского и других. Их творчество явилось уже в конце двадцатых и в начале тридцатых годов выражением успехов живописи социалистического реализма.

Процесс глубокой творческой перестройки и овладения принципами социалистического реализма захватил как старые кадры искусства, так и молодежь. У одних (у большей части) этот процесс проходил успешно, у некоторых, наоборот, вследствие неумения преодолеть формалистические влияния, он так и не привел к желательным результатам. Этот замечательный процесс, проходивший под руководством Коммунистической партии, поднял к творческой активности М. Нестерова, начавшего работу в области портрета, выражающего энергичный, действенный характер советского человека, и И. Грабаря, так неожиданно показавшего сложные тематические пейзажи, картины на революционные сюжеты и интересные портреты.

Одной из самых ценных работ выставки, посвященной десятилетию Красной Армии, явилась картина Б. Иогансона «Узловая железнодорожная станция в 1919 году».

В советской живописи трудно найти картину на тему гражданской войны, в которой бы с таким эмоциональным чувством получила выражение жизнь народа в самые тяжелые годы ожесточенной классовой борьбы в стране.

Художник разворачивает перед зрителем большое пространство. Мы видим железнодорожные эшелоны, уходящие вглубь станционные строения, на стенах которых развешаны плакаты, зовущие на борьбу против интервентов и белогвардейщины. Общая сероватая гамма и светлеющий горизонт, разнообразные группы людей с их переживаниями, показанные в картине, создают ощущение большой напряженной жизни.

На переднем плане художник, рядом со сценами глубоко драматического содержания, показывает спокойно беседующих пассажиров и невозмутимо закусывающего старика, сидящего на своем дорожном сундучке. А слева мы видим задорные лица совсем молодых людей, один из них с винтовкой отправляется на фронт, другой провожает его.

Так, показывая многообразные и сложные человеческие характеры и переживания, художник открыл перед нами жизнь и борьбу советского народа в самые трудные годы гражданской войны. Многообразие характеров, типов создает глубоко содержательную картину человеческой жизни.

В рассматриваемом произведении Иогансон превосходно использовал опыт русского реалистического искусства с его глубоким пониманием жизни, страданий и борьбы народа. Тяжелые испытания, которые выпали на долю советским людям, Иогансон показал с передвижнической достоверностью. Художественный язык картины отличается простотой и суровостью, и это позволило выразить жизненную ситуацию со всеми ее типическими особенностями. Новое в творческом методе Иогансона состояло в том, что, изображая народ, он показал его как движущую историческую силу, преодолевавшую все трудности на своем пути.

В лучших традициях русской живописи исполнена Г. Савицким картина «Стихийная демобилизация царской армии».

Художник показывает железнодорожную станцию, на которой развернулась острая сцена, характерная для конца империалистической войны 1914—1918 годов.

Мы видим, как самовольно демобилизовавшиеся солдаты большой беспорядочной толпой ринулись к подошедшему эшелону, вагоны которого

уже оказались переполненными. Художник с большим мастерством развернул сложное состояние толпы солдат, решимость и буйство одних, растерянность и робость других.

Большой интерес вызвала также картина «Матросы в засаде» Ф. Богородского.

Как и многих советских художников, Богородского захватило в те годы стремление к внимательному изображению человеческих индивидуальных черт, раскрывающихся в сложных, наполненных драматизмом коллизиях.

Художник — сам участник многих боев гражданской войны, показывает группу матросов в уличном бою в самый кульминационный момент. Укрывшись за стеной дома, матросы ждут появления врага, который уже приближается и вот-вот встанет перед ними лицом к лицу. Сложный замысел картины раскрывается художником путем психологической характеристики Персонажей-моряков. В картине — что ни лицо, то своеобразный жизненный образ. Каждый из матросов по-своему вкладывает в дело борьбы всего себя без остатка. Их сильные, богатырские фигуры как бы застыли перед тем, как броситься на ненавистного врага, на лицах матросов, в позах, жестах отразились сложные, индивидуальные переживания.

В картине наряду с рассказом обнаруживается большая романтическая взволнованность. Героический подвиг революционных матросов получает здесь восторженно-приподнятую трактовку.

Героика гражданской войны получила правдивое выражение и в картине С. Луппова «Коммунистический отряд».

В серый осенний день по мокрым улицам большого города мимо потерявших обывателей-горожан идут тяжелым, но стройным шагом тесные ряды грозных для врагов народа коммунистов, отправляющихся на фронт. Стремясь придать черты суровости облику коммунистов, художник несколько огрубил их, но все же при этом выразил главное — неудержимое движение отряда навстречу врагу. Картина Луппова присуща напряженность композиционного и цветового строя — черты, свойственные ряду исторических картин, представленных на рассматриваемой выставке и отразивших героические образы советских людей в неповторимых жизненных ситуациях периода гражданской войны.

На выставке с большой группой работ выступили ахрозские художники-баталисты. Лучшими из них были картины М. Грекова «Бой за Ростов у села Генеральский Мост» и «Бой под Егорлыкской». Проникнутые страстью и пафосом сражения и победы, полные динамического движения, эти полотна явились по композиции и цветовому звучанию выражением полной зрелости мастерства художника.

В истории советского батального искусства редко кому удавалось так убедительно и высокохудожественно изобразить столкновения больших конных масс, атмосферу сражения, обстановку боя. Художник показывает в своих картинах эпопею борьбы народа, в которой главный герой и действующая сила — народная масса.

В этот же период Греков создает ряд других чрезвычайно ценных произведений: «Отступление деникинских частей из Новочеркасска», «Ночная разведка» (все в 1927 году) и другие.

Все перечисленные произведения показывают большое внимание художника к изображению человека. А в картине «Ночная разведка» он, как и в ряде прежних работ, показывает эпизод повседневной боевой жизни, в котором раскрывается социальная сущность Красной Армии, непосредственная связь ее с народом, оказывающим ей поддержку и сочувствие.

Картины М. Авилова «Прорыв польского фронта Первой Конной Армией под Казатином в 1920 году», И. Владимирова «Захват танков под

Каховкой», Г. Горелова «Конный корпус под Воронежем» занимали также важное место на выставке. Всем им свойственно умение передать большие пространства, на которых разворачиваются сражения гражданской войны.

Революционные темы, темы победы, народного ликования, праздничности не могли не вызвать к жизни большие, монументальные картины, выражающие взгляд народа на торжественно-исторические события, происходящие в стране, в столице нашей Родины. Поэтому красивое, картинное изображение праздничных событий, парадов, демонстраций, в которых славятся советская жизнь и простые люди нашей страны, не могло не получить в советской живописи своего развития.

Большой интерес представляет картина А. Дейнеки «Оборона Петрограда». В ней очень хорошо выражен пафос героической борьбы. Художник не ставит перед собой задачу решить психологические проблемы, показать индивидуальные черты идущих на фронт рабочих. Но он превосходно выразил чувство сплоченности, спаянности народа, дух коллективизма и непреклонности выступивших навстречу врагу петроградцев.

На выставке, посвященной 10-й годовщине Красной Армии, как уже говорилось, принимало участие немало художников, не состоявших в АХРР: К. Петров-Водкин, П. Кончаловский, А. Лентулов, В. Рождественский и другие.

В прошлом один из участников символического направления в искусстве — К. Петров-Водкин за послереволюционные годы создал ряд тематических произведений, посвященных современности, но, к сожалению, ему так и не удалось полностью избавиться от некоторой стилизации, склонности к изображению художеских «неземных» человеческих фигур и столь же абстрактных условных пейзажей.

В картине «Смерть комиссара», как и в работе «После боя», показанной еще на выставке, посвященной пятилетию Красной Армии в 1923 году, художник изобразил события как бы происходящими в некоей отвлеченной от жизни атмосфере. Художник помещает своих героев в условия, где земля получает абстрактное обозначение, принимая вид полукруглых схематических плоскостей. Смертельно раненный комиссар показан не умирающим, а как бы «уходящим» в потусторонний мир.

Представляет интерес в творческой биографии П. Кузнецова, в те годы председателя общества «Четыре искусства», его картина «Ферганские партизаны». В блеске яркого среднеазиатского солнца перед нами цепью разворачивается кснный отряд партизан. Ружейная стрельба, фигуры командиров — все как бы тает в световоздушной атмосфере, теряя четкость очертаний.

На рассматриваемой выставке, как и на выставке, посвященной десятилетию Октябрьской революции, немалым числом работ было представлено искусство бывших бубнововалетцев.

С большой картиной «Купание красной конницы» выступил П. Кончаловский. На путях преодоления художником сезаннистских, мертвенных форм эта картина явилась важным шагом вперед. Кончаловский изображает раннее утро. Сильные, обнаженные юноши верхом на лошадях подъезжают к воде. Жизнерадостная по всему своему строю, по композиции и по колориту картина вызвала у зрителя радостное настроение. И все же талантливый художник не преодолел в ней полностью самодовлеющей «живописности».

Сюжетные картины, посвященные Красной Армии, показали А. Лентулов («Переход через Сиваш») и В. Рождественский («Национальные части Красной Армии»). Работа Лентулова явилась слабым, рыхлым по композиции и по цвету произведением, никак не отражавшим героической борьбы Красной Армии. Картина же В. Рождественского, изображающей парад

частей Красной Армии, очень мешает назойливо-натюрмортное изображение шапок, винтовок, меди инструментов оркестра и т. д.

Выставка, посвященная 10-й годовщине Красной Армии, продемонстрировала ряд выдающихся произведений, по праву занявших почетное место в искусстве. Наши лучшие художники настойчиво стремились выразить большие идеи своей эпохи в сложных художественных образах.

Советские люди проявили очень большой интерес к выставке. Ее посетило свыше ста тысяч человек.

Как мы указывали, советская общественность высоко оценила итоги творческой работы художников, продемонстрированные на выставках, посвященных десятилетию Октябрьской революции и Красной Армии. Однако враги реалистического направления в эти годы вновь начинают активизировать свою деятельность.

* *
*

Известно, что успешная борьба советского народа за социалистическую индустриализацию страны, начавшаяся коллективизация сельского хозяйства вызывали бешеное сопротивление остатков эксплуататорских классов и их агентуры как в городе, так и в деревне. Классовые враги стремились сорвать строительство социализма в нашей стране и добиться реставрации капитализма.

Враждебные силы начинают активизироваться и в области литературы и искусства. Под влиянием троцкистов и бухаринцев в 1928 году пролеткультовцы и всякого рода формалистические элементы развертывают бешеную агитацию против идейно-реалистического искусства.

Зачинателем враждебной советскому искусству кампании явился журнал «Революция и культура», редактировавшийся Бухариным.

Как бы в ответ на благожелательный отзыв советской общественности о выставке, посвященной десятилетию Красной Армии, Бухарин помещает в журнале статью А. Курелла под заглавием «Художественная реакция под маской героического реализма»¹, в которой подвергалось издевательской критике все творчество художников АХРР. Ахрровцы объявлялись реакционерами, сменовеховцами, народниками за то, что они стремились следовать традициям русского демократического, передвижнического искусства и отказывались учиться на образцах современного буржуазного искусства.

В защиту АХРР со всей решительностью выступил Е. М. Ярославский, напечатавший статью «Против левой фразы и недобросовестной критики»². Выступили с коллективной статьей также ахрровцы, вскрывшие враждебное советскому искусству космополитическое существо выступления журнала «Революция и культура».

Однако за «научное» обоснование враждебных искусству и народу взглядов пролеткультовцев взялась секция литературы и искусства Комкадемии.

Руководителем этой секции был известный вульгаризатор в советском искусствоведении В. Фриче.

В марте 1928 года секция литературы и искусства Комкадемии под председательством Фриче провела диспут на тему «Положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников». Во вступительном слове к диспуту Фриче объявил порочной работу художников в области

¹ См. настоящий сборник, стр. 371.

² Там же, стр. 376.

идейно-тематической картины и противопоставил ей фотографию, кинс архитектуру, оформление быта и т. д., называя последние — искусством! общественным, а картину — искусством «индивидуалистическим». В будущем социалистическом обществе Фриче совершенно не оставлял места для идейно-тематического, сюжетного искусства. Сюжетные произведения: картины, скульптура, графика — как самостоятельное искусство, по мнению Фриче, постепенно теряют значение и прекращают свое существование¹.

Под знаком этих буржуазных «идей» и были сделаны все доклады и выступления от имени секции литературы и искусства. Ахрровцы Ф. Богородский, Г. Ряжский на диспуте указывали, что «идеи» ликвидации идейно-тематической картины были осуждены общественностью еще в 1919—1923 годах, что высказывания Фриче и его сторонников являются рецидивом пролеткультовско-лефовских взглядов. Ряд художников, выступавших: в прениях, указывали, что вместо того, чтобы выдвигать лозунг о замене изобразительного искусства кинематографом, фотографией и т. д. надо еще настойчивее, чем прежде, бороться за хорошую реалистическую картину.

Выступления врагов реалистического искусства от имени Коммунистической академии оказали крайне разлагающее влияние на политически незрелую часть нашей художественной молодежи, особенно на учащихся Вхутеина.

Как мы указывали, в 1926 году часть учащихся Вхутеина организовала группу ОМАХРР (Объединение молодежи АХРР). Однако вследствие того, что руководители и партийная часть АХРР крайне невнимательно относились к постановке идейно-воспитательной, политической работы с молодежью, значительной частью ОМАХРР все более овладевали пролеткультовские «идеи». В среде омахрровцев в это время получает большое распространение пренебрежительное отношение к старым художникам и особенно к реалистам, в творческой работе омахрровцев все большее распространение получали упрощенная плакатность, пренебрежение к конкретной образности. Значительная часть членов ОМАХРР стала объявлять себя единственными представителями «пролетарского искусства», требуя перестройки АХРР в пролеткультовском духе.

В этих условиях в АХРР становилось все труднее работать старшему поколению художников, пришедшему в ахрровское движение после долгих лет участия в Товариществе передвижных художественных выставок, Союзе русских художников и других объединениях.

В результате неправильного отношения к старым кадрам со стороны пролеткультовских элементов во второй половине 1927 года из АХРР вынуждены были выйти старейшие мастера живописи — Н. Касаткин, Н. Халявин, М. Зайцев, С. Малютин, Л. Туржанский, Н. Аладжалов и другие — и организовать «Объединение художников-реалистов» (ОХР). В каталоге первой выставки объединения указывалось, что оно возникло с целью «продолжать реалистическое направление Товарищества передвижных выставок и Союза русских художников, чья культурно-общественная деятельность была прервана в 1923 году».

В мае 1928 года состоялся съезд АХРР. Съезд принял решение о переименовании организации в Ассоциацию художников революции (АХР), подчеркивая этим всесоюзный характер ахрровского движения. Была утверждена новая декларация. В ней утверждалось, что «Великая Октябрьская революция, раскрепостив творческие силы рабоче-крестьянских масс, призвала художников к участию в классовой борьбе и социалистическом

¹ Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической академии. М., 1928.

строительстве в рядах пролетариата и трудового крестьянства... Героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главным источником содержания нашего искусства».

Новая декларация совершенно правильно ставила теперь в центр внимания не только работу по созданию конкретно-образных, сюжетных картин, скульптуры, графики на основе дальнейшего развития традиций русского классического искусства, а выдвигала также задачу создания производственного искусства.

За решение важных задач производственного искусства ахрровцы должны были взяться давно. Обратив главное внимание на дело создания идейно-тематической картины, ахрровцы не уделяли производственному искусству должного внимания. Но, однако, нужно признать, что новая декларация АХР, по существу, стремилась переориентировать ахрровское движение на производственное искусство, видя в нем главную, основную задачу и цель советского искусства.

Необходимо отметить, что перед съездом АХРР, а также на съезде и особенно после съезда в АХРР все более определяющий тон начали задавать руководители ОМАХР, очень слабые художники из молодежи, вроде Северденко, Вязьменского и других.

В середине 1928 года организуется новое объединение художников под названием «Октябрь». Организаторами, руководителями и участниками этого объединения являлся ряд искусствоведов, конструктивистов-архитекторов, художников — оформителей книги, фотомонтажников, художников текстиля и т. д. В группу «Октябрь» не принимались художники-реалисты. В своей путаной, антиреалистической декларации группа «Октябрь» объявляла, что ведущим искусством в нашей стране являются архитектура и оформление предметов быта. По отношению к станковой идейно-сюжетной картине «Октябрь» занял резко отрицательную позицию, утверждая, что этот вид искусства будто бы должен исчезнуть. «Октябрь» делал все, что было в его силах, для пропаганды своих «идей» и старался всячески скомпрометировать советское реалистическое искусство.

20 декабря 1928 года Агитпроп ЦК ВКП(б)¹ заслушал доклад фракции ВКП(б) АХР и дал указания о дальнейшем развертывании тех достижений, которые имелись у ахрровского движения. В резолюции Агитпропа указывалось, что за время своего существования АХР объединила большинство художников-коммунистов и комсомольцев и при поддержке беспартийной части Ассоциации выполнила значительную работу по приближению изобразительного искусства к трудящимся массам. АХР организовала самостоятельное издательство, ориентирующееся в своей продукции на рабоче-крестьянского потребителя и на обслуживание агитационно-пропагандистских кампаний.

Агитпроп ЦК ВКП(б) признал необходимым решительное улучшение дела издания репродукций с картин советских и зарубежных музеев с тем, чтобы издания эти были максимально дешевыми, доступными самому широкому потребителю.

Исходя из указаний Агитпропа ЦК ВКП(б), ахрровцы должны были взяться за дальнейшее развертывание своей творческой деятельности. Однако в руководстве АХР в это время складывается обстановка, которая совершенно лишала художников возможности успешно решать эти задачи. Новые руководители АХР уводили художников в сторону от главных задач реалистического искусства. Об этом свидетельствовала, в частности, новая выставка, организованная АХР в конце 1929 года, под названием «Искусство в массы». В составе этой выставки были: 11-я выставка АХР,

¹ См. настоящий сборник, стр. 164.

2-я выставка ОМАХР и 2-я выставка ОХС — Общества художников-самоучек, организовавшегося при АХР в середине 1929 года.

В своей вводной статье к каталогу новые руководители АХР писали, что с I съезда АХР в мае 1928 года «АХР перестала быть только станковой организацией. В советском изоискусстве АХР теперь движение станково-производственное».

В соответствии с новыми установками и был построен план выставки, в корне отличный от тематических выставок предыдущих лет. Выставка делилась по секциям и филиалам, имевшим названия: живописная, скульптурная, декоративная, монументальная, полиграфическая, текстильная и другие.

Само собой разумеется, что интерес к производственному (прикладному) искусству был совершенно оправдан и закономерен. Обратив внимание на производственное искусство, новое руководство АХР восполняло серьезный пробел прошлой деятельности Ассоциации, когда этому важному разделу искусства не уделялось почти никакого внимания.

Положительным фактом являлось и то, что 11-я выставка АХР была открыта совместно с выставкой объединения художников-самоучек.

Однако, вместе с тем, нужно признать, что художники-омахровцы, оказывавшие теперь решающее влияние на деятельность АХР, сделали все для того, чтобы придать рассматриваемой выставке «производственный» характер и приуменьшить на ней значение идейно-тематической картины, графики, скульптуры. Поэтому она потеряла идейную целенаправленность, остроту, сюжетный характер и реалистическую заостренность; которыми отличались почти все предыдущие ахровские выставки.

В одной из вводных статей к каталогу выставки новые «идеологи» АХР совершенно откровенно протаскивали пролеткультовские «идеи», резко осужденные партией. В статье утверждалось, что «задача создания пролетарского искусства как части фронта культурной революции может быть выполнена только кадрами художников из рабочих и крестьян»¹.

Уже в этом утверждении, как и в большом числе представленных на выставке работ, проявились чуждые партии представления о задачах искусства, высокомерие по отношению к старым кадрам и недооценка классического искусства.

Все сказанное получило выражение и в том, что руководство АХР не привлекло к рассматриваемой выставке старых русских художников-реалистов, постоянно участвовавших в ахровских выставках. Значение прежних ахровских выставок, как мы помним, состояло, в частности, в том, что они верно направляли развитие творчества многих художников, становившихся на позиции реалистического искусства. Новое руководство АХР пренебрежительно отстранило их от своих выставок. В целом идейно-художественный уровень выставки сказался значительно ниже предыдущих. Лучшие же произведения на ней были созданы на основе общих успехов ахровского движения, и новое пролеткультовское руководство АХР не имело к ним никакого отношения.

Этими произведениями были: «Советский суд» и «Вузовцы» Б. Иогансона, «Калязинские кружевницы» Е. Кацмана, «Председательница» Г. Ряжского, «Путь из Горок» П. Соколова-Скаля и другие.

Появление вышеуказанных произведений было встречено советскими зрителями с большим удовлетворением. Новые замечательные работы советских художников явились свидетельством того, что пролеткультовским

¹ Выставка «Искусство в массы». Каталог выставки АХР, ОМАХР, ОХС. Издательство АХР, 1929, стр. 85.

вульгаризаторам не удалось свернуть наше искусство с реалистического пути.

Картина Б. Иогансона «Советский суд», показанная на выставке, до сих пор остается в числе лучших картин советского бытового жанра. Иогансон сумел раскрыть в ней одну из главных и самых существенных сторон нашей жизни — острую классовую борьбу, развернувшуюся во всех областях жизни советских людей. Художник работал над картиной два года. Первый вариант ее был закончен в 1926 году, однако он не удовлетворил художника. Иогансон долго искал новое композиционное решение картины, упорно отбирал для нее необходимые типические образы. Особенно много времени он потратил на поиски характерного облика кулака. В своей автобиографии художник пишет: «Наконец, проходя по Болотной площади, я нашел то, что мне надо. Это был оборванец с рыжей бородой, подходящий к задуманному мною образу. С трудом мне удалось уговорить его позировать, и картина была закончена»¹.

Художник сатирически, но без излишней утрировки, показал кулака как представителя враждебной советской действительности социальной силы, очень убедительно изобразил положительные персонажи: членов суда, молодежь и всю обстановку суда, передав атмосферу жизни, характерную для нашей страны в двадцатые годы.

Кулак прикинулся непонятливым, наивным человеком, но мы легко узнаем наигранность и фальшь его будто бы недоумевающих жестов, выражения лица, позы, чувствуем, что за его хитрыми повадками скрывается крепкая хватка и сметливость. Очень характерны и убедительны члены суда — это новые, выдвинутые народом общественные деятели, ни в чем не похожие на царских чиновников. В образе председателя-женщины Иогансон добился замечательного обобщения. С чисто передвижнической внимательностью к подробностям живописного рассказа Иогансон изобразил небольшую комнату, стол, покрытый красной материей, и сидящих за ним членов суда.

Композиция картины чрезвычайно проста, размещение каждого персонажа на полотне глубоко продумано. Картина хорошо решена в цвете, ее колорит служит выявлению естественных, жизненных красок и, вместе с тем, звучит полноценно, хорошо выражая содержание.

Картина раскрывает перед нами неповторимые черты советской жизни. Простой бытовой сюжет в ней приобрел глубокий исторический смысл, выражающий существенные особенности советской действительности.

Как и «Советский суд», картина «Вузовцы», написанная в 1928 году, передает конкретную, жизненную обстановку двадцатых годов. Кто помнит эти замечательные годы, хорошо представляет себе героический пафос, с которым жила, трудилась и училась комсомольская молодежь. Иогансон показывает нам этих комсомольцев — двух парней и девушку, идущих вперед на фоне строящихся корпусов завода. Они идут плечом к плечу, громко читая книгу. Художник отразил в картине широкое движение рабочей молодежи в науку, начавшееся по призыву партии.

В творчестве Иогансона проявились лучшие черты советского идейно-реалистического искусства, он обогатил его большим социальным смыслом, положив начало теме классовый борьбы как остро психологического конфликта и столкновения характеров. Художник-психолог, мастер монументальных полотен, повествующих о жизни народа, Иогансон уже в 1929—1933 годах являлся одной из самых крупных фигур в советском изобразительном искусстве.

Большой успех имел Г. Ряжский, показавший социальный портрет

¹ Н. С. Моргунов. Б. В. Иогансон. М., 1939, стр. 18.

«Председательница». До этого, в 1927 году на 9-й выставке АХРР, Ряжский продемонстрировал превосходный портрет под названием «Делегатка», вошедший в основной фонд советской живописи. Художник в нем сумел выразить образ свободной советской женщины-общественницы, красивой своим обликом и богатством внутреннего содержания. Замечательная пластическая форма сочетается в нем со сдержанным тоном, перед нами собирательный, социальный образ нового советского человека, вступившего на путь строительства коммунизма. Портрет «Председательница» явился дополнением к «Делегатке». В нем также как бы воплотились активность, энергия, воля — характерные черты передовых женщин нашей Родины. Живописные качества портрета, его мягкий золотисто-коричневый колорит помогают раскрытию образа.

Большим достижением в творчестве Е. Кацмана явилась его картина «Калязинские кружевницы» (исполнена цветной сангиной), являющаяся дальнейшим развитием всего лучшего, что было создано художником ранее. В новом произведении, занявшем впоследствии достойное место в экспозиции Третьяковской галереи, художник создал образы будто бы ничем не примечательных, но растущих советских людей.

Наряду с большой любовью к простому человеку в картине Кацмана проявилась и другая черта, получившая развитие в ахрровской живописи, — умение конкретные, простые образы передать в жанрово-сюжетных выразительных сценах. В картине «Калязинские кружевницы» изображены русские крестьянки — замечательные мастерицы плетения кружев, искусство которых славится на весь мир. Работая, они, вместе с тем, внимательно слушают чтение комсомолки в красной косынке. В их несколько скованных движениях и в лицах есть что-то от застылости жизни, от неподвижности прошлых лет, но мы уже ясно чувствуем духовное пробуждение этих женщин.

Простыми приемами художник рассказывает о крестьянках-кружевницах, постепенно осознающих свое место в жизни. Кацман выступает портретистом во всех своих работах, даже если они не являются портретами в прямом смысле этого слова. «Калязинские кружевницы» портретны. В них разработан конкретный типаж, но, вместе с тем, мы находим здесь собирательные образы тружеников советской деревни двадцатых годов, когда простые рабочие и крестьяне стали в своей массе приобщаться к активной политической жизни. Это новое в сознании, в облике крестьянства и показывает Кацман.

Чтобы лучше понять то новое, исторически-конкретное, типически-советское, что внесли в живопись Б. Иогансон, Г. Ряжский и другие, сравним их работы с картиной А. Моравова «В волостном ЗАГСе» (1929), показанной также на 11-й выставке. По типуажу, по высокому композиционному и колористическому мастерству картина Моравова — одно из серьезных завоеваний советской живописи двадцатых годов. В ней получило выражение радостное мироощущение. И все же мажорный тон картины, наличие подробностей (яркие, разноцветные платки девушек, буденовка с красной звездой на голове у молодого улыбающегося парня, портрет В. И. Ленина, плакаты) имеют здесь скорее внешний характер. Моравов имеет большие заслуги перед советской живописью, но его творчество, сильное и яркое, все же проигрывает в сравнении с работами Б. Иогансона, Г. Ряжского, Е. Чепцова, в которых в эти годы получило органическое, внутреннее выражение социалистическое содержание действительности.

Картина П. Соколова-Скаля «Путь из Горок» переносит нас к дням смерти и похорон Владимира Ильича Ленина. Перед зрителем как бы медленно проходит процессия, идущая за гробом Ленина. Художник применил смелый композиционный прием, показав крупно на переднем плане часть

процессии — группу крестьян и горожан, присоединяющихся к общему скорбному шествию.

* * *

Развитие советского искусства в 1929—1932 годах проходило в условиях сложной классовой борьбы советского народа за построение социализма. Решающие успехи политики партии в области социалистической индустриализации страны определились уже в конце 1927 года.

1929 год явился первым годом первого пятилетнего плана народного хозяйства СССР. Вместе с тем, это был год, когда движение крестьянства в колхозы приняло массовый характер.

В рассматриваемый период Коммунистическая партия, весь советский народ развернули огромную преобразующую и созидательную работу. Враждебные советскому народу остатки эксплуататорских классов в городе и в деревне начали бешено сопротивляться и делали все, чтобы сорвать осуществление мероприятий, намеченных партией.

В июне 1930 года состоялся XVI съезд Коммунистической партии, вошедший в историю как съезд развернутого наступления социализма по всему фронту, ликвидации кулачества как класса и проведения в жизнь сплошной коллективизации.

Постоянная забота партии и правительства о развитии культуры и искусства всех народов Советского Союза позволила советским художникам добиться в эти годы новых замечательных успехов.

В это время наряду с дальнейшим развитием всех видов изобразительного искусства получает широкий размах агитационно-массовое искусство: плакат, карикатура, оформление праздников. Большинство художников в эти годы устанавливают тесную связь с заводами, фабриками, колхозами, участвуют в общественной жизни. Рабочий класс, трудящееся крестьянство, лучшая часть интеллигенции напрягали все силы для того, чтобы успешно осуществить задачи, поставленные партией. Советским художникам, писателям, всем работникам искусства и литературы были предъявлены большие требования: надо было стать активными пропагандистами политики партии средствами искусства, требовалось повышение ответственности каждого художника. Перед ними встала задача повседневно показывать героические трудовые подвиги рабочих, героев пятилетки, успехи коллективизации сельского хозяйства, беспощадно разоблачать врагов советского народа и Коммунистической партии.

В эти годы получает широкое развитие массовая изосамодеятельность. На каждом заводе, фабрике, в учреждениях появляются сотни портретов ударников социалистического соревнования, большое число карикатур, высмеивающих прогульщиков, летунов, лодырей, рвачей, всех, кто мешал выполнению производственных планов. Тысячи плакатов, лозунгов, красочных объявлений призывали к дальнейшему разворачиванию социалистического соревнования и ударничества. Большое число художников включилось в это благородное движение, одновременно помогая рабочим-художникам писать портреты, плакаты, обслуживать агитационно-политические кампании, проводившиеся в массах трудящихся.

Широкое распространение в нашей стране получил лозунг «Страна должна знать своих героев!» Художники включились в большую работу по популяризации героев первой пятилетки. Одним из ярких проявлений этой деятельности явилась, в частности, работа скульпторов по созданию Аллеи ударников. Первая Аллея ударников была создана московскими скульпторами летом 1932 года в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького и состояла из 15 бюстов передовиков заводов и фабрик, на-

гражданных орденами Ленина и Трудового Красного Знамени. Такие же аллеи были созданы в ряде других городов.

В этот период продолжается большая выставочная работа. Начиная с 1930 года, выставки устраивает главным образом кооперативная организация мастеров изобразительного искусства («Всекохудожник»), оказывавшая большую материальную и творческую помощь мастерам искусства. В целях дальнейшего приближения творчества художников к социалистическому строительству «Всекохудожник» организовывал большое количество командировок на новые стройки, в промышленные районы, на заводы и фабрики, в колхозы и т. д. Результатом этих командировок явился ряд интересных выставок. Наиболее крупными из них были «Социалистическое строительство в советском искусстве» — в декабре 1930 года; «Отчетная выставка художников, командированных в районы индустриализации и колхозного строительства» — в феврале 1931 года; «Гиганты Урала» — в сентябре 1931 года. В декабре 1931 года открылась «Выставка мастеров социалистических республик: Украины, Азербайджана, Армении», в апреле 1932 года состоялась «Отчетная выставка командированных художников» и т. д.

Наряду с крупными выставками в эти годы показывается очень много выставок персональных, бригадных, групповых, демонстрировавших этюдный и эскизный материал, в котором получали отражение отдельные куски и эпизоды строительства. Многие этюды были объединены в серии и вместе давали развернутое представление о виденном художником. Были организованы также выставки, в которых демонстрировались серии сюжетных картин, посвященных одному и тому же строительству. Так, выставка работ Ф. Лехта была посвящена Березниковскому химическому комбинату (1931 год), выставка бригады художников в составе Е. Кацмана, А. Моравова, П. Радимова, В. Перельмана и других была посвящена Коломенскому заводу (1931 год), такой же характер имела выставка бригады во главе с С. Герасимовым (1932 год), уже упоминавшаяся выставка «Гиганты Урала», в которой участвовали Е. Львов, Ф. Модоров, В. Крайнев. Во всех указанных выставках приняли участие большинство советских художников. Живое общение мастеров искусства с трудящимися фабрик, заводов, колхозов, активно боровшимися за выполнение пятилетки в четыре года, за укрепление колхозов, за полную победу социализма в стране, чрезвычайно расширяло общественно-политический кругозор художников, помогало им в работе по созданию новых произведений, достойных нашей эпохи.

В 1930 году появляется одно из лучших произведений на тему Великой Октябрьской социалистической революции — «Ленин на трибуне» А. Герасимова, где находит отражение политическая зрелость советского искусства, его способность решать большие идейно-художественные проблемы. Исторический портрет-картина «Ленин на трибуне» выражает революционный пафос Октябрьской революции, в нем получила художественное воплощение мысль о единстве народа и вождя, об огромной исторической силе революционного движения, вооруженного передовым учением Маркса—Энгельса—Ленина.

В центре картины — трибуна, окутанная красным кумачом. Бурно развеваются знамена впереди. Внизу художник изобразил большой город, улицы и площади которого заполнены до краев огромным людским потоком, над которым яркими пятнами выделяются красные знамена и лозунги. И будто из огромного революционного потока масс поднимается фигура В. И. Ленина, произносящего пламенную речь, указывающую народу цель движения.

Яркая живописность красных и темно-серых тонов, концентрированность цветового напряжения способствуют эмоциональной выразительности колорита картины.

Прошло много лет с тех пор, как была создана эта картина, но по сей день она не потеряла своей актуальности и идейно-художественной силы, по-прежнему распространяются в стране огромными тиражами ее воспроизведения, по-прежнему украшают они клубы, красные уголки, квартиры.

Как и картины Грекова, Иогансона, Ряжского, Богородского и других, произведение А. Герасимова явилось важным этапом в развитии идейно-реалистического искусства, оно показало, что к 1930 году лучшие советские художники уже способны были успешно решить проблемы социалистического реализма.

Совершенно другими художественными средствами исполнено произведение И. Бродского «Ленин в Смольном». В уголке одной из больших комнат Смольного с бумагами на коленях сидит Владимир Ильич, углубившийся в работу. Казалось бы, тишина кабинета, обстановка—маленький столик с газетами, мягкая мебель в полотняных чехлах — могли создать атмосферу уюта и отрешенности от окружающего мира. Но картина не оставляет этого впечатления. Она смотрится с большим вниманием, потому что образ Ленина удивительно жизнен, его склонившаяся голова, напряженный взгляд, устремленный к бумагам на коленях, переданы удивительно достоверно и правдиво. Зритель видит перед собой вождя-труженика, отдавшего себя полностью общенародному делу.

Отмечая успехи советской живописи, необходимо подчеркнуть, что они возможны были в результате ожесточенной борьбы наших лучших художников против пролеткультовщины, представители которой стремились занять в художественных организациях руководящее положение и нанести нашему искусству большой вред.

Мы уже указывали, что в середине 1928 года была создана пролеткультовско-формалистическая организация, претенциозно именовавшая себя группой «Октябрь». Как в свое время Инхук, эта группа начала «громить» тематическую картину.

Пролеткультовские элементы активизируются в эти годы и в самой АХР. В 1929—1931 годах их деятельность создала опасность серьезного снижения идейно-художественного качества живописи, скульптуры, графики. Создаются исключительно тяжелые условия для творчества Б. Иогансона, А. Герасимова, М. Грекова, В. Яковлева, Е. Кацмана, П. Радимова, Г. Савицкого, В. Журавлева, П. Котова, Н. Терпсихорова и других художников, внесших большой вклад в советское реалистическое искусство.

В апреле 1930 года была организована Федерация объединений советских работников пространственных искусств (ФОСХ). Однако федерация, несмотря на противодействие лучшей части ахровцев, оказалась под влиянием все тех же врагов реалистического искусства, в частности, идеологов и организаторов группы «Октябрь». Вслед за «Октябрем» федерация провозгласила демагогические псевдореволюционные лозунги вроде того, что «Федерация будет бороться за создание нового типа художника — крепкого общественника и крепкого производственника». Вместо сплочения в своих рядах художников реалистической ориентации, стремившихся честно служить своим искусством Советской власти, руководители Федерации начали еще большую травлю старых кадров художников, объявляя их буржуазными, реакционными и т. д.

Деятельность федерации характеризовалась содержанием ее журнала «Бригада художников». Уже в первом номере журнал усиленно начал рекламировать отвратительные, чучелоподобные «произведения» формалистов, выступавших под вывеской «монументальное искусство». В статьях в журнале поднимались на щит представители крайне формалистических кругов современного буржуазного западного искусства. Журнал всячески оплевывал реалистическое искусство, в частности ахровское движение.

Лозунг АХР «Героический реализм» был объявлен «правооппортунистическим», понятия «советский сюжет», «советская тематика» были признаны якобы враждебными пролетариату. Реалистическому искусству журнал противопоставлял формалистическую работу по оформлению предметов быта.

Журнал этот по существу поставил перед собой задачу взять реванш за поражение, которое было нанесено формалистам художниками реалистического направления в 1922—1928 годах.

Крайне дезорганизующее воздействие оказывала в эти годы на часть художников пролеткультовская и формалистическая критика, требовавшая от художников писать картины «диалектико-материалистическим методом».

Искусствоведы и художники — сторонники этого «метода» — силились доказать, что картина якобы в силу своей «статичности» не может изображать действительность «во всех связях и опосредствованиях», что это может выполнить только фотография, монтаж из фотографических кадров, кино и т. д. Поэтому, по их мнению, кино и фотография как «передовое искусство» должны вытеснить все другие виды искусства.

Под влиянием этого антимарксистского направления в искусствоведении и критике часть художников начинает серьезно задумываться над тем, как пересмотреть установившийся метод построения реалистической картины. В дискуссии в Комакадемии С. Чуйков, горячо защищавший станковую живопись, все же под влиянием ряда «теоретиков» согласился, что «живопись должна стремиться к развертыванию образа», к «диалектическому» движению темы, к развитию образа за рамки картины, и утверждал, что серийный характер изображения действительности посредством ряда картин, этюдов, зарисовок, показывающих объекты изображения в «развитии», в «динамике», является «новым» методом, способным заменить сюжетные картины.

Метод «серийного развертывания темы» явился в значительной мере результатом «деятельности» пролеткультовцев и конструктивистов из «Октября».

Если часть художников под влиянием вульгаризаторов стала искать «новые» пути в «диалектическом движении темы», в серийности творчества и т. д., то другая часть их под тем же влиянием встала на путь крайней схематизации, упрощенчества и фотомонтажа. В 1932 году художник А. Дейнека пишет картину «Кто кого?». В ней на плоскости холста механически, без всякого зрительного единства изображался ряд отдельных кадров, показывающих историю нашего государства.

Художник П. Соколов-Скаля написал в 1931 году картину под названием «Фабрика людей», в которой дал ряд кадров, показывающих изменение внешнего облика людей в процессе их культурного роста. Пролеткультовско-формалистическая критика объявила этот «метод» в живописи «новым» словом в искусстве, а, между тем, подобная практика грозила художникам утратой всего художественного опыта, который был накоплен идейно-реалистическим искусством за предшествующие годы.

Пролеткультовско-формалистическое направление нанесло очень большой вред агитационно-массовому и особенно плакатному искусству. В 1930—1931 годах на площадях и улицах Москвы, Ленинграда и других городов в дни революционных праздников появлялись огромные якобы «монументальные» сооружения формалистов-художников, изображавшие рабочих, колхозников и т. д., сделанные крайне уродливо, напоминавшие собой давно осужденное «творчество» кубофутуристов.

Советская общественность была крайне возмущена этими выступлениями формалистов. Рядом издательств в эти годы было выпущено большое число отвратительных, антиреалистических плакатов и картин, в которых

искажался образ советского человека, примитивно показывались борьба трудящихся за выполнение первой пятилетки и коллективизации сельского хозяйства. Художники-формалисты в своих работах демонстративно игнорировали элементарные приемы и требования реалистического искусства. ЦК ВКП(б) счел необходимым решительно вмешаться в дело издания плакатов и картин и вынес по этому вопросу 11 марта 1931 года специальное постановление «О плакатной литературе». В этом постановлении, в частности, говорилось: «ЦК констатирует недопустимо безобразное отношение к плакатно-картинному делу со стороны различных издательств, что нашло свое выражение в выпуске значительного процента антисоветских плакатов и картин».

Это постановление имело отношение ко всему изобразительному искусству, потому что формалистические элементы, поднявшие в это время голову, наносили большой ущерб всем видам советского искусства.

Нужно признать, что пролеткультовское руководство, утвердившееся в эти годы в ведущих художественных организациях, не только не способно было исправить положение, наоборот, оно делало все, чтобы усугубить трудности в творчестве художников, становясь все более серьезным тормозом в развитии советского искусства.

10 мая 1931 года было положено начало существованию Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). Руководители РАПХ были все те же представители пролеткультовского течения, сложившегося еще в ОМАХР, и овладевшего руководством АХР. Руководство РАПХ пошло по пути огульного охаивания творчества подавляющей массы художников, пренебрежительного отношения к классическому наследию, навязывало художникам свой демагогический и вульгаризаторский метод, называвшийся ими «диалектико-материалистическим творческим методом», ведущий на путь схематизма и упрощенчества, к ликвидации реалистической школы, к подмене ее упрощенно-лозунговыми, примитивно-плакатными работами.

Центральный Комитет Коммунистической партии неоднократно подчеркивал важность организации в среде работников искусства и литературы повседневной, вдумчивой воспитательной работы; руководители же РАПХ начали заниматься командованием в области искусства, совершенно произвольно объявляя одних художников «пролетарскими», а другую подавляющую часть художников — «буржуазными», «реакционными» и т. д. Партия постоянно боролась против зазнайства и комчванства в среде работников искусства — коммунистов; руководители же РАПХ культивировали в среде художников-коммунистов, высокомерие, зазнайство по отношению к кадрам старых художников, пренебрежительное отношение к классическому наследию, поощряли кружковую замкнутость, не хотели видеть, что за годы революции подавляющая масса художников встала на платформу Советской власти.

Нужно сказать, что деятели РАПХ были не оригинальны в своих взглядах на искусство, они полностью следовали за руководителями РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), воспринимали методы, формы и даже терминологию, применявшиеся «идеологами» РАПП.

РАПХ просуществовала менее года, однако она сумела нанести советскому искусству серьезный ущерб.

В этих условиях становилось ясным, что деятельность РАПП, РАПХ и других организаций являлась серьезным тормозом в развитии литературы и искусства. Центральный Комитет нашей партии не мог допустить, чтобы такое положение продолжало оставаться и дальше, и 23 апреля 1932 года вынес постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». В нем говорилось: «ЦК констатирует, что за последние годы на

основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как политический, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусств.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству. Отсюда — необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Ликвидировать Ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП, РАМП).
2. Объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем.
3. Провести аналогичное изменение по линии других видов искусства.
4. Поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения»¹.

Постановление ЦК ВКП(б) обозначило важнейший этап в истории советской литературы и искусства, оно имело решающее значение в дальнейшем развитии всей советской социалистической культуры. Постановление ЦК ВКП(б) имело определяющее значение для литературы и искусства всех народов Советского Союза.

Работники литературы и искусства, писатели и художники горячо приветствовали постановление ЦК ВКП(б).

25 июня 1932 года состоялось общемосковское собрание актива художественных организаций. На этом собрании после доклада о решении ЦК партии было избрано правление Московского Союза советских художников. Таким образом, все московские художники, в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б), были объединены в единый Московский Союз советских художников, а все ранее существовавшие художественные организации и объединения были ликвидированы.

Такие же собрания творческих работников проходят во всех республиках и городах нашей страны. Новые организационные формы существования и деятельности писателей, художников, архитекторов, композиторов обеспечивали полную свободу творческих исканий и здорового творческого соревнования на основе реалистического метода. Постановление Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 года подвело итоги развития литературы и искусства СССР и открыло новую страницу в их истории.

Твердо встав на позиции социалистического реализма, советские художники в последующие годы добились новых замечательных успехов, создав нашему искусству мировую славу.

¹ См. настоящий сборник, стр. 85.