

Борис Иогансон



АХРР

АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ



Художественные
стили, направления,
объединения



Борис Игоревич Иогансон — кандидат искусствоведения, директор Государственного музея-заповедника С.А. Есенина. Специализируется в области сохранения культурного и природного наследия, изучения советского изобразительного искусства, в частности деятельности Московского союза художников. В его работах раскрывается неоднозначная и порой парадоксальная история развития художественной жизни страны XX века.





Борис Иогансон

АХРР

**АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ
РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ**



Москва 2016

УДК 75.03
ББК 85.1
И75

И75 Иогансон Б.И. АХРР. Ассоциация художников революционной России. — М. : БуксМАрт. 2016. — 128 с. : ил.

ISBN 978-5-906190-34-5

Ассоциация художников революционной России (АХРР, с 1928 года — АХР, Ассоциация художников революции) в истории отечественного искусства занимает особое положение.

Активная провластная позиция организации в сложнейшее время становления молодого государства и советского изобразительного искусства, как правило, заслоняет непредвзятый анализ художественного наследия художников-ахровцев, среди которых было немало выдающихся мастеров, отразивших в своем творчестве дух эпохи.

УДК 75.03
ББК 85.1

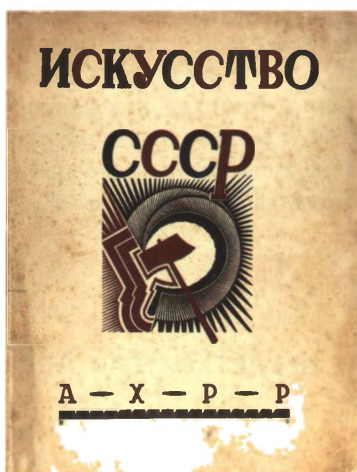
ISBN 978-5-906190-34-5

© Иогансон Б.И., текст, 2016
© БуксМАрт, 2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	6
Глава 1	
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ	12
Общественно-исторические предпосылки организации АХРР.	
Программа и художественно-организационная деятельность. Основные этапы истории АХРР	
Глава 2	
ЧЛЕНЫ АХРР — СТАРШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ-РЕАЛИСТОВ:	26
Сергей Васильевич Малютин	26
Абрам Ефимович Архипов	32
Николай Алексеевич Касаткин	39
Василий Николаевич Бакшеев	44
Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля	47
Константин Федорович Юон	51
Глава 3	
УЧРЕДИТЕЛИ АХРР И НАИБОЛЕЕ ЯРКИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ АССОЦИАЦИИ:	60
Павел Александрович Радимов	60
Федор Семенович Богородский	69
Александр Михайлович Герасимов	75
Борис Владимирович Иогансон	85
Александр Владимирович Григорьев	96
Евгений Александрович Кацман	100
Николай Борисович Терпсихоров	107
Николай Иванович Дормидонтов	112
Михаил Иванович Авилов	115
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	122
Литература	124
Список сокращений	126

Введение



АХРР, как сокращенно называлась Ассоциация художников революционной России (с 1928 года — АХР, Ассоциация художников революции), как и РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), — знаковые аббревиатуры в истории советской культуры. В постсоветский период с ними стали связывать негативные коннотации, основанием к чему послужила сложная история изобразительного искусства советского времени, в частности 1920—1930-х годов.

Определенная демонизация АХРР объясняется, с одной стороны, отчетливой идеологической ориентацией членов этой организации на признание советской власти, а с другой — столь же четким следованием традициям реализма. В период дискуссий о путях развития изобразительного искусства в целом и советского в частности между сторонниками реалистического направления и приверженцами широких стилевых исканий в области пластического языка, позднее объединенными одним понятием «формалисты», художники АХРР рассматривались как ретрограды в искусстве. Их востребованность советской властью расценивалась не иначе как результат приспособленчества и сервиллизма. Сложности, выпавшие в советское время на долю «формалистов», вменялись в вину в первую очередь членам АХР. Это ими был «раздавлен» авангард, остановленный на бегу», что стало крылатым выражением в постсоветскую эпоху¹.

¹ Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л.: Аврора, 1989.

Однако теперь, по прошествии достаточно большого отрезка времени, когда ушла непосредственная злоба дня той бурной эпохи, беспристрастный анализ особенностей жизни художественного сообщества в советском государстве в 1920—1930-е годы позволяет воссоздать более объективную картину происходившего. «К АХРР приходится возвращаться постоянно. Подобно авангарду, это явление советского искусства всегда рассматривалось односторонне — либо бездумно апологетически, либо резко негативно. Картины ахровцев стали в истории советского искусства хрестоматийными, но роль объединения нуждается в непредвзятой и спокойной оценке», — писал М.Ю. Герман в предисловии к альбому «1920—1930. Живопись. Государственный Русский музей»². В этой же статье Герман замечает, что «вслед за правдой факта должна прийти истина оценок», адресуя это замечание в целом ко всей истории советского изобразительного искусства.

² Герман М.Ю. Вступительная статья к альбому «1920—1930. Живопись. Государственный русский музей». М.: Советский художник, 1989. С. 11.



Б.В. Иогансон
На борьбу
с разрухой
1922

В этой связи прежде всего необходимо четко ориентироваться в ситуации, сложившейся в изобразительном искусстве в первые годы советской власти. Разделив общественно-политическую и творческую составляющие истории АХРР, мы сможем более трезво оценить значение ее художественного наследия, чего, как правило, не делают некоторые хулители этой группировки, высокомерно причисляя его к не имеющим никаких эстетических достоинств идеологизированным «отходам» от искусства.

³ Иогансон Б.И. Московский союз художников в период с 1932 по 1962: мифы, реальность и парадоксы // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. М., 2012. № 3–4. С. 537–562.

Споры о путях развития изобразительного искусства начались задолго до революции 1917 года. И их обострение в первые годы советской власти было связано с кардинально изменившейся реальностью³. При обращении к достаточно многочисленным историческим свидетельствам принципиальным моментом представляется уже то, что АХРР возникла в 1922 году — в период, когда именно левые художники, весь наш действительно знаменитый авангард, были еще под покровительством советской



С.В. Малютин
Портрет
Ф.Г. Кузнецова
1923

власти, и именно левые художники во главе с Д.П. Штеренбергом и Н.И. Альтманом руководили Отделом изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения (ИЗО Наркомпроса). И.Э. Грабарь в автобиографии вспоминал, что «в начале 1921 г. все реалистическое, жизненное, даже просто все “предметное” считалось признаком некультурности и отсталости, многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических “замашек”, пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды, и выставляли только опыты кубических деформаций природы, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор»⁴. Обобщенное отношение левого фланга к реалистическому искусству выражено в словах критика Н.И. Пунина: «Реалисты и бездарность — синонимы; коммунистическая художественная культура не будет создана ими»⁵.

Тогда же идеология, теория и практика всей художественной сферы были прерогативой Института художественной культуры (Инхук), разработавшего принципы производственного искусства, отказавшегося от преемственности в области культурных традиций, отрицавшего не только реалистическое, но и станковое искусство в целом, призывавшего к «растворению искусства в жизни»⁶. Таким образом, в начале 1920-х годов споры шли не о тонкостях того или иного направления (а если и шли, то не определяли мейнстрим дискурса), а о самом праве на существование изобразительного искусства как традиционно образного метода познания действительности. Идеологическим обоснованием служил пресловутый классовый принцип: станковая картина рассматривалась исключительно как атрибут буржуазной культуры, а посему пролетариату требовалось другое искусство. В последнем аргументе содержалась и констатация того факта, что в наступившей новой реальности художник потерял заказчика в лице коллекционера или мецената.

В такой атмосфере открытое заявление о своей верности реалистическим традициям являлось, на первый взгляд, проявлением

Н.А. Касаткин
Кузнечный цех
Сормовского
завода. 1919

Н.А. Касаткин
Английский
шахтер перед
спуском в шахту
1924



На с. 9:

⁴ *Грбавь И.Э.*
Моя жизнь.
Автомонография.
Этюды о художниках. М.:
Республика, 2001.
С. 283.

⁵ *Пунин Н.И.*
Пролетарское
искусство //
Искусство
Коммуны. 1919.
13 апреля.

⁶ *Борьба за реализм
в искусстве
20-х годов. М.:
Советский
художник, 1962.*

⁷ *Герман М.Ю.*
Вступительная
статья к альбому
«1920—1930.
Живопись. Государственный
русский музей».
С. 11.

⁸ *Плампер Ян.*
Алхимия власти.
Культ Сталина
в изобразительном искусстве.
М.: Новое литературное
обозрение, 2010;
Grey С.
The Russian
Experiment in art
1863—1922.
N.Y., 1991.



мужества или исключительной наивности. АХРР возникла как сообщество художников, стремящихся продолжать реалистические традиции, на основе еще существовавшего Товарищества передвижников, образовав, таким образом, крайнее правое крыло в пестрой картине художественных направлений того времени. Да, с самого начала новая группировка заявила не только о своей лояльности к советской власти, но и в соответствии с пафосом эпохи выразила желание участвовать в созидании новой жизни,

стать зеркалом возникающих реалий. Здесь стремление художников осознанно или неосознанно совпало с приметой времени — появлением массового зрителя, желающего увидеть современность в зеркале искусства, и именно художники АХРР в первую очередь ответили на вызов и стали летописцами своей эпохи: «Действительно, массовый зритель искал “зеркала”, близкого фотографии или даже кинокадру, к сложным экспериментам подготовлен он не был. В зрителе заинтересован каждый художник. Поэтому особенно важно понять, творчество каких мастеров естественным образом соответствовало ожиданиям тогдашнего зрителя, еще наивного, но жаждущего соприкоснуться с прекрасным, а какие художники, ощущая веяния времени, сознательно подчиняли ему свою деятельность?»⁷ Так, потеряв прежнего заказчика, художник обрел массового зрителя, и в этом прежде всего заслуга АХРР.

Другое дело, что с течением времени приоритеты у власти поменялись, и возникло стремление манипулировать сознанием массового зрителя. АХРР пользовалась поддержкой властей, а некоторые художники — и покровительством высоких чиновников. Рождение социалистического реализма во многом обязано художникам АХРР, продолжавшим свою линию уже в рамках Союза художников. Но другая сторона истории Ассоциации заключается в том, что в нее входили десятки талантливых художников, среди которых были прославленные еще до революции мастера, оставившие богатейшее художественное наследие. Большинство их имен в наше время прочно забыто, что представляется своеобразным духовным расточительством по отношению к собственной культуре. Между тем в настоящее время интерес к советскому искусству возродился, выставки произведений социалистического реализма пользуются неизменным успехом⁸, за рубежом появляются обстоятельные исследования, посвященные советскому искусству, общеизвестен и международный коммерческий успех произведений

советской живописи. При этом начинает доминировать мнение о том, что главные проблемы советского левого искусства были связаны со сложными экономическими условиями, а не с настоящим идеологическим давлением⁹.

При обращении к творчеству отдельных художников—членов Ассоциации открывается чрезвычайно разнообразная картина. В русле единого направления, обозначенного как «героический реализм» или «документально-художественный реализм», работали многие оригинальные художники, учителями которых были признанные мастера, составляющие гордость русской живописи (В.Г. Перов, В.Д. Polenov, В.Е. Маковский, К.А. Коровин, А.К. Саврасов, В.А. Серов, Н.И. Фешин, А.А. Рылов, Н.К. Рерих, И.Я. Билибин и др.), или их ученики (А.Е. Архипов, С.В. Малютин, Н.А. Касаткин).

Обращение к творчеству художников АХРР представляет большой интерес в связи с тем вкладом, который они внесли как в историю советского искусства в целом, так и в становление особой его области, вошедшей в историю под названием искусства социалистического реализма, в своем крайнем выражении — к появлению «большого», «аплодисментного», или тоталитарного стиля. Феномен «большого стиля» в настоящее время пристально изучается специалистами¹⁰. Существует мнение, что XX век породил два главных направления в искусстве: модернизм и «большой стиль»¹¹.

В этой книге рассматривается творчество пятнадцати художников АХРР. Из большого числа членов Ассоциации были выбраны те мастера, произведения которых, как представляется, с наибольшей полнотой демонстрируют разнообразие жанров и пластических приемов, присущих художникам АХРР.

Выражаю свою глубокую признательность заведующей библиотекой Московского Союза художников Тамаре Владимировне Юдиной за постоянную бескорыстную квалифицированную помощь в подборе иллюстраций к тексту. Искреннюю благодарность адресую также редактору Татьяне Юрьевне Пинталь, чья заинтересованная и внимательная работа над текстом способствовала его оптимизации.

⁹ Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS // Le Presses de reel. Euevres en societes. 2013.

¹⁰ Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.

¹¹ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

А.М. Герасимов
Волы
1923



Глава 1

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ОРГАНИЗАЦИИ АХРР.
ПРОГРАММА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.
ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ АХРР

В первые годы советской власти продолжали существовать художественные направления в изобразительном искусстве (реализм, академизм, импрессионизм, постимпрессионизм, символизм, экспрессионизм, авангард, в том числе примитивизм, лучизм, футуризм, кубизм, супрематизм, геометрический и живописный абстракционизм), сложившиеся в дореволюционное время. Продолжали свою жизнь и такие полярные по направленности объединения, как «Товарищество передвижных художественных выставок» (ТПХВ) и «Мир искусства». Однако уже начало 1920-х годов отмечено бурным процессом образования новых группировок на основе распавшихся и перераспределившихся старых, а также возникновением многочисленных новых объединений художников. При этом руководящее положение занимал левый фланг изобразительного искусства, представляя во властных структурах и определяя программы обучения в художественных вузах.

Одной из первой среди новых группировок возникла «Ассоциация художников революционной России» (АХРР), сыгравшая ключевую роль в становлении советского изобразительного искусства. Импульсом к созданию Ассоциации послужила резкая дискуссия о реалистическом искусстве 1 марта 1922 года в рамках проходившей в Москве 47-й выставки Товарищества передвижников. Центральным моментом диспута стало обсуждение доклада председателя Товарищества П.А. Радимова «О значении быта в современной живописи», в котором защищались реалистические традиции передвижничества и обосновывалась необходимость наследования советской живописью его традиций. Радимов также резко критиковал апологетов «левых» течений из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса Д.П. Штеренберга и О.М. Брика,



выступивших с ответными инвективами в адрес реализма, назвав его в частности «ихтиозавром», и представивших свое видение советского изобразительного искусства, которое им не мыслилось без развития формотворческих приемов новейшего времени.

После указанного диспута «все его участники поняли, что это не обычная

очередная стычка, а начало коренной идейно-художественной размежевки сил в советском изобразительном искусстве. Обе стороны прекрасно сознавали, что начатая борьба будет длительной и ожесточенной и не только за массы художников, но и за миллионные массы советских зрителей»¹. Это важное свидетельство того, что борьба между реалистами и «формалистами» возникла в среде художников, а не была навязана сверху.

После диспута организовалось самостоятельное объединение реалистических художников, которое получило название «Ассоциация художников, изучающих революционный быт» (АХИРБ). Инициаторами организационного процесса стали П.А. Радимов, А.В. Григорьев и Е.А. Кацман, и одним из первых успешных шагов с их стороны было обращение непосредственно в ЦК РКП(б). Организаторы заявили, что «отдают себя и свое искусство в полное распоряжение партии» и только просят указаний, как это воплотить на деле. Такое намерение получило поддержку Главполитпросвета во главе с Н.К. Крупской. Художникам посоветовали идти на фабрики и заводы. Интересно, что уже 16 марта газета «Рабочий», орган ЦК РКП(б), обратилась к администрации заводов «Динамо» и «Электросила» с предложением разрешить художникам работать в их цехах. Это демонстрирует, с каким напором и целеустремленностью действовали члены зарождающегося объединения. Ассоциация под этим названием просуществовала до мая 1922 года².

Первого мая 1922 года на Кузнецком Мосту открылась «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим», организованная по инициативе АХИРБ и Главполитпросвета. Именно в рамках этой выставки 13 мая 1922 года состоялось заседание инициативной группы в составе художников А.В. Григорьева, П.Ю. Киселиса, Е.А. Кацмана, Н.Г. Котова, В.В. Журавлева, С.В. Малютина, П.А. Радимова, Г.Н. Суханова, П.М. Шухмина, Б.Н. Яковлева и руководителя

Художники АХРР
Е.А. Кацман,
И.И. Бродский,
Ю.И. Репин,
А.В. Григорьев,
П.А. Радимов
Фото
1926

¹ Ассоциация художников революционной России. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 9.

² Ассоциация художников революционной России.

Выставка картин
«Бригады
12 художников
АХР»

Фото
1932



секции изобразительных искусств Главполитпросвета А.Н. Скачко, на котором по предложению С.В. Малютина новое общество художников стало называться «Ассоциация художников революционной России»³.

Выставку 1922 года принято считать первой выставкой АХРР. На ней были представлены работы шестидесяти художников, в том числе С.В. Малютина (портрет Н.А. Семашко и др.), Н.А. Касаткина, П.А. Радимова, Б.Е. Владимирского, С.И. Фролова, Н.П. Крымова и др. Первыми действительными членами АХРР стали ее учредители: А.Е. Архипов, Ф.С. Богородский, А.А. Вольтер, А.В. Григорьев, Н.И. Дормидонтов, И.Г. Дроздов, М.Д. Дроздов, Е.А. Кацман, В.В. Карев, С.М. Карпов, Н.Г. Котов, П.Ю. Киселис, Ф.К. Лехт, С.В. Малютин, П.М. Никонов, С.А. Павлов, В.П. Перельман, П.А. Радимов, С.В. Рянгина, А.А. Сидоров, Л.С. Сосновский, Н.Б. Терпсихоров, Д.А. Топорков, Н.П. Христенко и Б.Н. Яковлев. Был сформирован президиум АХРР, который возглавили П.А. Радимов (председатель), А.В. Григорьев (товарищ председателя, с 1923 года — председатель), Е.А. Кацман (секретарь). Таким образом, с АХРР фактически слилось Товарищество передвижников, последний глава которого Радимов стал первым председателем Ассоциации.

Проект декларации АХРР был составлен Радимовым и Кацманом. В нем указывалось: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент в истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной армии, быт рабочих, крестьянства,



Выставка картин
«Бригады
12 художников
АХР»

Фото
1932

деятели революции и героев труда... Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания»⁴. Текст декларации, утвержденный президиумом АХРР, был опубликован в каталоге II выставки АХРР, открывшейся уже в июне 1922 года.

Очевидно, что АХРР обладала достаточной притягательностью для художников, если количество ее членов уже через год достигло 300, причем в значительной степени за счет участников других художественных объединений. В 1924 году в нее вошли члены Нового общества живописцев (НОЖ) Г.Г. Ряжский и А.М. Нюренберг; весной 1926 года — большая группа бывших членов «Бубнового валета» из общества «Московские живописцы» (И.И. Машков); в 1929 году — художники из общества «Бытие» (С.А. Богданов, А.А. Колосов, В.Н. Рудаков и др.); в начале 1931 года — группа из общества «4 искусства» (К.Н. Истомина, В.Ф. Рындин, А.В. Фонвизин, Н.М. Чернышев и др.). В результате членами АХРР стали многие мастера, получившие признание до революции: В.Н. Бакшеев, И.И. Бродский, В.К. Бялыницкий-Бируля, Н.А. Касаткин, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, Ф.А. Малявин, И.И. Машков, Д.И. Митрохин, К.С. Петров-Водкин, А.А. Рылов, П.П. Соколов-Скаля, К.Ф. Юон и др.

В последующие два года повсеместно стали организовываться областные и республиканские филиалы Ассоциации, количество которых в 1926 году достигло 40, а численность входящих в них художников — 650. Позднее специальным постановлением

⁴ Ассоциация художников революционной России. С. 289.



Выставка картин
«Бригады
12 художников
АХР»
Фото
1932

Пензе, Чебоксарах (Чувашский филиал), Баку, Ташкенте, Тифлисе (Грузинский филиал), Эривани (Армянский филиал; с 1930 года он существовал как независимая организация — АХРА) и др. По аналогии с АХРР в 1923 году была организована Ассоциация художников Красной (Червоной) Украины (АХЧУ).

В 1925 году по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов было создано «Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России» (ОМАХРР), в 1928 году переименованное в «Объединение молодежи Ассоциации художников революции» (ОМАХР). Находясь под идеологическим руководством АХРР, Объединение молодежи тем не менее обрело статус автономной организации с самостоятельным уставом и структурой и было представлено в руководящих органах АХРР. Как и патронирующая организация, оно имело филиалы в областных и республиканских центрах. Председателем ОМАХР с 1928 года являлся Н.Г. Козлов, заместителем председателя — А.П. Северденко. Среди членов Объединения были Л.П. Вязьменский, Н.В. Ерушев, В.Н. Желоховцев, Ф.Д. Конов, С.С. Котин, А.П. Куприянов, Я.И. Цирельсон, М.М. Шемякин и др.

Члены Объединения молодежи были задействованы в выставочной и культурно-просветительской работе, развернутой в стране членами АХРР: читали лекции, вели занятия с самодеятельными художниками, устраивали передвижные выставки на предприятиях, выпускали плакаты и открытки, оформляли массовые праздники в городах. Первая выставка ОМАХР состоялась в Москве в мае 1928 года; в 1929 году Объединение участвовало в XI выставке АХР «Искусство в массы». Были организованы также выставки в рабочих клубах, в том числе выставка текстиля в 1929 году; группа омахровцев участвовала также в выставке «Жизнь и быт детей Советского Союза». ОМАХР обеспечивало

Совнаркома АХРР получила право открывать свои отделения на всей территории СССР. В числе первых были созданы филиалы в Ленинграде, Казани (Татарский филиал), Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Царицыне, Астрахани, Ярославле, Костроме, Ростове-на-Дону, Рязани, Вятке, Уфе, Томске, Омске, Новосибирске (позднее филиал вошел в общество «Новая Сибирь»), Владивостоке, Свердловске, Калуге, Тамбове, Оренбурге, Иваново-Вознесенске, Смоленске, Воронеже,

пополнение АХР за счет окончивших вузы молодых художников. Так, полноправными членами и кандидатами в члены Ассоциации стали В.Ц. Валев, Л.П. Вязьменский, Т.Г. Гапоненко, Л.А. Коровов, А.П. Северденко и другие художники.

В 1928—1929 годах под редакцией Северденко издавался рукописный журнал «ОМАХР», в первом же номере которого были сформулированы задачи Объединения молодежи: «Углубленное коммунистическое воспитание, тесная связь с пролетарскими массами, пропаганда среди них искусства через клубы, внедрение художественной продукции в широкие народные слои через наказ и выставки, коллективизация художественного производства и научно-исследовательской работы — вот основные задачи нашей организации на ряд лет. Довольно кустарного, одиночного творчества. Довольно художников-затворников и антагонистов. Современная экономика дает целый ряд предпосылок к развитию коллективного художественного производства. Мы должны не задерживать ход истории, а ускорить. К созданию крупной художественной фабрики! К созданию синтетического монументального стиля!»⁵

В 1927 году при АХРР под ее идеологическим руководством организовалось Объединение художников-самоучек (ОХС), пользующееся такими же широкими полномочиями, как и ОМАХРР. Члены ОХС также имели филиалы в областных и республиканских центрах, могли участвовать в выставках АХРР и были представлены в руководстве Ассоциации. В 1927 году для общественного содействия Ассоциации было создано Общество друзей АХРР (ОДА).

В Государственной Академии художественных наук 3 мая 1928 года открылся 1-й Всесоюзный съезд АХРР, принявший новую декларацию и внесший изменение в название объединения: Ассоциация художников революционной России (АХРР) стала отныне Ассоциацией художников революции (АХР). На съезде выступили А.В. Луначарский и Е.М. Ярославский. В принятой декларации, интереснейшем документе эпохи, не только было обнародовано намерение «художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве»⁶, но и был поставлен ряд других задач. Их содержание свидетельствовало об установке АХР на тотальное лидерство в сфере изобразительного искусства и в его прикладных аспектах. Так, задача художественного оформления быта трудящихся и художественной обработки предметов массового потребления стала явным вызовом представителям производственного искусства. Была провозглашена и сверхзадача: «Развитие живого взаимодействия искусств освобожденных и освобождающихся народов и объединение художников

⁵ Цит. по: Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). СПб.: Изд-во Чернышева, 1992. С. 210.

⁶ Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. С. 162.



Выставка картин
«Бригады
12 художников
АХР»
Фото
1932

революции всех стран в единую организацию — ИНТЕРНАХР»⁷. С этой целью было принято обращение «К революционным художникам всех стран». Таким образом, превратившись в многочисленную, влиятельную и активную организацию, АХР вооружилась и идеологически, в совершенстве усвоив актуальную тогда революционную фразеологию, и начала настойчиво проявлять диктаторские тенденции, в которых все сильнее стали звучать уже не профессиональные, а политические мотивы.

Однако к концу 1920-х годов в такой сверхактивной организации возникли центробежные тенденции, а дочерние группировки ОМАХР и ОХС начали заявлять свои права на идейное руководство. В декабре 1929 года Центральный совет АХР принял постановления «О федерировании художественных обществ» и «О чистке АХР», которые послужили причиной выхода из Ассоциации многих старых ее членов во главе с бывшим председателем президиума А.В. Григорьевым. Центральный совет АХР возглавил Я.И. Цирельсон.

В мае 1931 года коммунистические фракции АХР, ОМАХР и ОХС на IV пленуме Центрального совета АХР провозгласили создание Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ), которая стала самым радикальным политизированным объединением в изобразительном искусстве. В Центральный совет РАПХ вошли В.Ц. Валев, Т.Г. Гапоненко, Ф.Д. Коннов, А.П. Северденко, Я.И. Цирельсон и др., то есть наиболее активная группа ОМАХР. Идеино-творческие позиции РАПХ были изложены в брошюре «За пролетарское искусство. Проект платформы для консолидации пролетарских сил на изофронте». В основу платформы была положена идея дифференциации художников по классовому признаку. Новое объединение позиционировало себя как «ведущую художественно-политическую организацию на изофронте».

Деструктивные процессы в АХР были только частью общего кризиса в художественной жизни страны в конце 1920-х годов. Существование многочисленных художественных группировок с различными стилистическими направлениями, материальная необеспеченность большинства их членов со стороны государства в условиях экономических трудностей поставили на повестку дня вопрос о необходимости создания объединенной организации

⁷ Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. С. 164.

художников. Эта идея носилась в воздухе и обсуждалась как в среде художников, так и во властных структурах⁸.

В газете «Вечерняя Москва» от 25 января 1928 года А.В. Луначарский выступил со статьей «Нужна ли федерация изохудожников?», в которой высказал положительное отношение к созданию федерации. Эта статья любопытна и приведенной характеристикой АХР. По существу, АХР идеально подходила советской власти как идейной направленностью, так и доступностью своего творчества для масс. Тем не менее при явном покровительственном отношении к этой организации власти вовсе не собирались отказываться от остальной части художников. Поэтому Луначарский, отмечая среди прочего чисто практические заслуги АХР, которая «нащупывала идеологически и художественно нужды возможного рынка, она связалась с государством и с профессиональными союзами и т.д.», все же разъясняет свою позицию: «Мы видим, что — рядом с ней — возникли другие организации, более или менее ясно, более или менее смутно ставящие перед собою, в сущности, те же цели и отмежевывающиеся от АХРР большею частью из-за разницы направлений. АХРР хотелось стать вместилищем всех направлений. И если бы АХРР удалось втянуть в себя все художественные группировки, если бы ей удалось предоставить таким группировкам внутреннюю свободу в деле организованного развития своего особого направления, своего стиля, если бы АХРР объединила все это в смысле тех общих задач, которые я сейчас наметил, то она и была бы не чем иным, как федерацией художников изобразительных искусств. Но если АХРР в последнее время, по-видимому, окрепла как таковая, если она находится на более или менее правильном пути, то ей, однако, отнюдь не удастся слить в свое “море” все отдельные, подчас необычайно ценные, ручьи. Поэтому перед нами имеются только два пути: или создание федерации, в которую вошли бы все художественные объединения, а также и АХРР на правах отдельного объединения, как это сделано в писательской федерации, или путь превращения АХРР в настоящий, подлинно свободный союз объединений художников различных направлений, то есть в федерацию ИЗО»⁹.

Размежевания, дискуссии, противопоставление одних группировок другим и определенная гегемония АХР закончились с выходом 23 апреля 1932 года постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Все художественные группировки были ликвидированы. 25 июня 1932 года был организован Московский союз художников (МОСХ). В Правление Союза вошли представители практически всех ранее существовавших объединений.

⁸ Иогансон Б.И. Московский союз художников в период с 1932 по 1962: мифы, реальность и парадоксы.

⁹ Луначарский А.В. Нужна ли федерация изохудожников? // Вечерняя Москва. 1928. 25 января.



За 10 лет своего существования АХРР проявила себя как исключительно жизнеспособная организация, сумевшая занять не только достойное место в мире искусства, но и решать чисто практические задачи, связанные с финансовым самообеспечением. Одной из таких задач Ассоциации с самого начала была материальная поддержка художников. В те годы можно было рассчитывать только на собственную инициативу. Как писала французская исследовательница Сесиль Пишон-Бонин, АХРР искала новых клиентов и искала деньги там, где их можно было найти. Она завязывала полезные связи с привилегированными учреждениями (например, с Реввоенсоветом) и важными политическими деятелями, в своих произведениях использовала сюжеты, доступные по форме и для неподготовленного зрителя и представляющие интерес для потенциальных заказчиков, организовывала специальные выставки¹⁰. Со временем АХРР стала получать заказы и от государства. Так, к 10-летию Красной армии и флота Ассоциация получила большой заказ от Реввоенсовета со списком тем для «художественного отображения истории Красной армии и гражданской войны». Выполненные работы составили основу X выставки АХРР 1928 года¹¹.

¹⁰ Pichon-Bonin C.
Peinture
et politique
en URSS.

¹¹ Борьба
за реализм
в искусстве
20-х годов.
С. 136.

Отчасти с этой целью АХРР положила начало творческим командировкам художников по стране — инициатива, которая имела не только финансово-практические следствия, но и большой творческий резонанс.

Руководители АХРР, с одной стороны, не оставляли без внимания производственно-материальную сферу, пытаясь обеспечить экономическую базу для художников, а с другой стороны, их позиция прекрасно вписывалась в государственную политику просвещения

масс. В 1924 году были созданы производственное бюро и издательская часть АХРР, которая занималась выпуском цветных репродукций, открыток, альбомов и выставочных каталогов. Было выпущено около 800 видов открыток. Большинство из них были напечатаны в цвете, тиражи доходили до 50 000 экземпляров. Печатались работы не только членов АХРР, но и других художников, а также классические работы из собрания Эрмитажа. Это была часть программы популяризации изобразительного искусства среди населения, в том числе среди детей. (Дети на открытках играли в серьезные игры, примеряясь к будущей профессии, а пионеры и пионерки не только отдыхали, но и трудились. Большое внимание АХРР уделяла, конечно же, образу нового человека и в особенности советской женщины, которая предстала в облике «инженера», «выдвиженки», «физкультурницы».) С 1925 года работало информационное бюро Ассоциации, регулярно выпускавшее бюллетени, а с 1929 года Ассоциация выпустила 20 номеров журнала «Искусство в массы».

Важным направлением деятельности АХРР в 1920-е годы являлась выставочная работа, благодаря которой и демонстрировалась художественная продукция ее участников. Ассоциация ввела тематический принцип выставок, придав им характер целенаправленных творческих отчетов художников, которые ездили по всей стране в поисках сюжетов и натуры. Выставки, объединенные общей тематикой, были новым явлением и пользовались большой популярностью у широкого зрителя. Экспозиционная практика АХРР отличалась демократической направленностью не только по отношению к аудитории, но и по статусу участвующих художников: наравне с мастерами выставлялись непрофессионалы-самоучки. Поэтому для выставок Ассоциации характерен резкий контраст в уровне экспонировавшихся произведений, что давало обильную пищу враждебно настроенной критике. За период существования АХРР было организовано около 70 выставок в Москве и других городах. Крупнейшими экспозициями Ассоциации, преимущественно в Москве, стали следующие:

1. 1922 — «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» (салон на улице Кузнецкий Мост).

2. 1922 — «Жизнь и быт Красной армии» (Музей изящных искусств). В каталоге опубликована декларация АХРР.

3. 1922 — Выставка картин, этюдов, эскизов, графики и скульптуры «Жизнь и быт рабочих» (Научно-технический клуб в Доме союзов).

4. 1923 — «Красная армия. 1918—1923» (Музей Красной Армии).



5. 1923 — «Уголок имени В.И. Ульянова-Ленина» (Первая сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, ныне территория ЦПКиО).

6. 1924 — «Революция, быт и труд» (ГИМ).

7. 1925 — «Революция, быт и труд» (Музей изящных искусств).

8. 1926 — «Жизнь и быт народов СССР» (бывшая Сельскохозяйственная выставка, ныне территория ЦПКиО; Ленинград — в сокращенном составе, залы Академии художеств).

9. 1927 — «Выставка эскизов, этюдов и скульптуры художников Московской организации АХРР» (Музей Революции) к десятилетию Октябрьской революции (в каталоге опубликована декларация АХРР).

10. 1928 — «X лет Красной Армии» (здание Центрального телеграфа. К участию в выставке были привлечены художники из других объединений).

11. 1929 — «Искусство в массы» (стадион МГСПС, ныне территория ЦПКиО).

Некоторые художники АХРР участвовали также в международных выставках: в XIV и XVI международных выставках искусств в Венеции (1924, 1928), выставке русского искусства в Нью-Йорке (1924—1925), Художественно-промышленной выставке СССР в Нью-Йорке (1929) и др. В Кёльне в 1929 году прошла выставка Ассоциации, в которой приняли участие большинство художников АХР¹². Нельзя не отметить большой резонанс в зарубежной прессе, вызванный именно работами художников Ассоциации. Так, итальянский критик М. Констанца в 1924 году писал: «Ассоциация русских революционных художников

¹² Выставки советского изобразительного искусства. 1917—1932 гг. Справочник. Т. 1. М.: Советский художник, 1965; *Assoziation der revolutions Kunstker* «АСНР». 1929. *Ausstellung*. Köln, 1929.

заслуживает всяческой симпатии и поощрения... Наша радостная живопись Возрождения была, как и нынешняя яркая русская живопись, выражением особого душевного состояния целого народа»¹³. На следующей выставке в Венеции, по свидетельству критика Б.А. Терновца, зрителей в советском павильоне привлекали именно «большевистские картины». Итальянские критики отмечали, что «Россия — единственная страна в мире, которая отразила в современной исторической живописи потрясения последних десяти лет. Во всех других странах мы не замечаем, что вчера еще была великая война, правильно приравниваемая к великому потоку. Не то в России: в ее искусстве война и революция, два главных автора трагедии. Пусть это искусство не передовое по своим формам. Оно не лишено из-за этого напряжения силы»¹⁴.

Выставки АХРР в Москве организовывались с большим размахом и пользовались огромным успехом у зрителей. На них бывали видные государственные деятели и военачальники. Вот как описал свои впечатления о вернисаже X выставки «X лет Красной Армии» в своем дневнике Е.А. Кацман: «К этому времени мы организовали выставку “X лет Красной Армии” 1928 года. Художники АХР в это время пользовались поразительной популярностью, на вернисаж приходило до 10 тысяч людей, и однажды Луначарский сказал: это уже не вернисаж, это народное празднество. И вот открыли выставку в только что построенном на улице Горького здании Центрального телеграфа. Я был вызван в вестибюль. Мне сказали: “Встречайте гостей, пешком из Кремля идет все Политбюро во главе с товарищем Сталиным...” Через некоторое время на ступеньках здания телеграфа показались Сталин, Ворошилов, Калинин, Каганович, Орджоникидзе и другие. Народу было так много, что нечего и думать было, чтобы наши дорогие гости нормально разделись, вешать одежду было некуда»¹⁵.

В выставках Ассоциации участвовали члены и других художественных объединений. «Жизнеспособность и успех АХРР были закономерными, в этом была своя историко-культурная драма, своя неуловимая логика. И понятно, что даже находящиеся в оппозиции к художественной программе АХРР многие объединения тянулись к некоторым ее тенденциям — не из конъюнктурных соображений (это, конечно, тоже случалось), но из желания ощутить себя нужным зрителю, времени. Далеко не случайно центральные выставки конца двадцатых годов проходили под эгидой АХРР. “Смерть комиссара” К. Петрова-Водкина, тогда члена объединения “4 искусства”, была показана на X выставке АХРР», — заключает М.Ю. Герман¹⁶. Следует добавить, что на этой же выставке была показана «Оборона Петрограда» — шедевр А.А. Дейнеки.

¹³ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 178.

¹⁴ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 178.

¹⁵ Цит. по: Хвостенко Т.В. Вечера на Масловке близ Динамо. За фасадом пролетарского искусства. М.: Олимпия-Press, 2003. С. 241.

¹⁶ Герман М.Ю. Вступительная статья к альбому «1920—1930. Живопись. Государственный русский музей». С. 11.

Деятельность АХРР, как организационная, так и творческая, вызывала активный отклик в общественной жизни. Не только в эмоциональной прессе того времени обсуждались выставки АХРР с бурным выражением восторгов и порицаний. Успехи АХРР, ее крепнущие позиции в общей расстановке художественных сил вызвали соответствующую реакцию ее соперников. Для примера можно сослаться на коллективное письмо группы художников из объединений «Маковец», ОСТ и «4 искусства» (Д. Штеренберг, Л. Вайнер, А. Родченко, Л. Бруни, Д. Геро и др.) И.В. Сталину от 3 февраля 1926 года, где подчеркивалось, что поддержка партией и правительством субсидиями из государственных фондов главным образом одной АХРР создает для нее не просто материальную базу, но и «...открывает тот априорный моральный кредит в глазах широких кругов советской общественности, который ни в какой мере не может быть оправдан культурно-художественным уровнем и достижениями этой группировки сравнительно с другими»¹⁷.

В этом письме обозначен весьма щекотливый момент, который в той или иной форме затрагивался во всех выступлениях против АХРР. Речь идет о художественных достоинствах произведений. В этом вопросе проявилось непримиримое противостояние между АХРР и теми группировками, которые в основу своего творчества положили формальные открытия и достижения в живописи. Поэтому акцент на содержательной составляющей живописи, столь характерный для АХРР, вызывал крайнее отторжение у многих художников других направлений.

А.В. Луначарский, возглавлявший Наркомпрос до 1929 года и к тому времени уже скептически настроенный по отношению к возможностям левого искусства, обобщил это отношение в своей статье «Дискуссия об АХРР»: «Левый фланг и центр этой формации, так долго считавшей себя передовой, презрительно смотрят сверху вниз на “художественный лапоть”, который сейчас начинает играть роль. Представители левого “Лефа” и центровиков-формалистов видят огромное грехопадение Советского правительства в том факте, что оно интересуется этим “лаптем” и проходит мимо прославленных произведений, полных европейского мастерства»¹⁸. Художников АХРР обвиняли в отсутствии мастерства, в простом иллюстраторстве жизни, а видный критик того времени Я.А. Тугендхольд полагал, что деятельность всей Ассоциации могут заменить хорошие фотографы. АХРР также упрекали в увлечении бытовым реализмом, который был совсем не равнозначен декларируемому «героическому реализму». Об этом писали даже сочувствующие Ассоциации критики, в том числе Ф.С. Рогинская, указавшая, что «произошло своеобразное перерождение героического реализма в иллюстративный, бытовой»¹⁹.

¹⁷ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ОГПУ — ВЧК — НКВД о культурной политике 1917—1953. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 61—62.

¹⁸ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 233.

¹⁹ Рогинская Ф.С. Новый реализм в живописи // Красная новь. 1926. № 3.

Тем не менее даже противники не могли отрицать огромное значение художественной продукции АХРР, которая создавала летопись эпохи и впервые привлекла столь широкие массы к художественной жизни. Открывая выставку «Жизнь и быт народов СССР», Луначарский сказал, что она ответила на определенный социальный заказ, который можно было бы сформулировать так: «Великий Союз Социалистических республик, познай сам себя!» Это была именно та выставка, на которой художники представили результаты творческих командировок по стране. В том же приветственном слове Луначарский отметил: «Художники АХРР разъехались по всему беспредельному раздолью нашего Союза: выставка отражает и Мурман, и Крым, и Донбасс, и Кавказ, и Ургу, и Сибирь с их совершенно своеобразным и незабываемым характером пейзажа, атмосферы, солнечного освещения и условий быта. Это какой-то обширный и высокохудожественный репортаж о том, в какой среде и как живут многочисленные народности нашего Союза»²⁰.

Ф.С. Рогинская писала, что значение АХРР не в том, что «эта Ассоциация — первое или единственное художественное объединение, ставшее на путь реализма, а в том, что она вынесла на своих плечах всю тяжесть борьбы за это утверждение... Надо было АХРР подвести базу содержания, как исходного момента, снять veto с “литературного сюжета”, так долго подвергавшегося преследованиям, чтобы реализм... из течения консервативного превратился в течение, обладающее всеми возможностями для поступательного движения»²¹. Несмотря на оперативность и даже поспешность, с которой часто работали художники Ассоциации, ограничиваясь эскизами, этюдами и зарисовками к очередной выставке, именно в АХРР зародилось стремление к созданию тематической картины, и именно художники Ассоциации сумели его реализовать.

После упразднения всех художественных группировок и организации МОСХа началась новая эпоха в жизни советских художников, в которой бывшие члены АХРР проявили себя последовательными приверженцами возникающего социалистического реализма. У каждого была своя судьба, некоторые мастера добрались до вершины иерархической лестницы, став академиками и родоначальниками «тоталитарного», или «большого стиля» (А.М. Герасимов, Б.В. Иогансон), другие погибли в ходе сталинских репрессий (Л.П. Вязьменский, А.П. Северденко, Ф.Д. Коннов). В целом же творческое наследие художников Ассоциации стало неотъемлемой частью советского изобразительного искусства. Нельзя не отметить также, что опыт, идейные установки и художественная практика АХРР — командировки художников в различные районы страны, тематические выставки, реалистическое изображение жизни — будут широко использоваться в последующей деятельности МОСХа и других организаций.

²⁰ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 225.

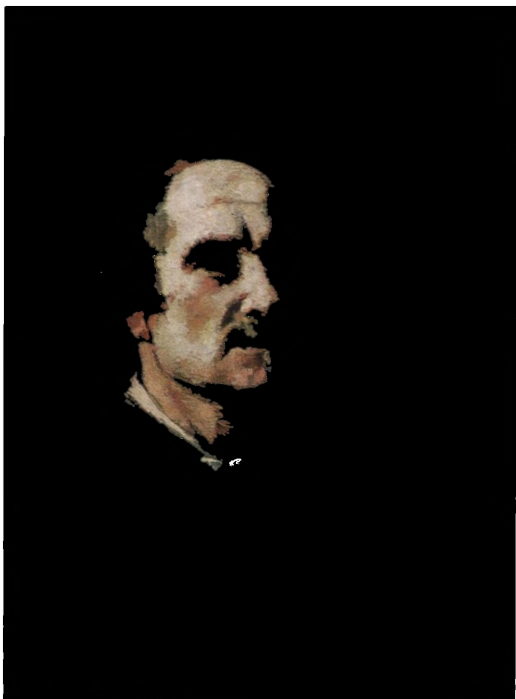
²¹ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 278.

Глава 2

Члены АХРР — СТАРШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ-РЕАЛИСТОВ:

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ МАЛЮТИН,
АБРАМ ЕФИМОВИЧ АРХИПОВ,
НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ КАСАТКИН,
ВАСИЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ БАКШЕЕВ,
ВИТОЛЬД КАЭТАНОВИЧ БЯЛЫНИЦКИЙ-БИРУЛЯ,
КОНСТАНТИН ФЕДОРОВИЧ ЮОН

С.В. Малютин
Автопортрет
1922



СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ МАЛЮТИН (1859—1937), ученик В.Е. Маковского и И.М. Прянишникова, принадлежавший к поле-новской школе, еще до революции снискал широкую известность как пейзажист, книжный график, портретист. Его искусство портретиста высоко оценивал И.Е. Репин. Малютин был активным

участником «талашкинского кружка» и внес свой вклад в искусство русского модерна. С 1914 года он стал академиком Императорской Академии художеств, и далекий от академизма А.Н. Бенуа называл его «одним из самых наших замечательных художников». Особые заслуги мастера связаны с созданием галереи «лучших людей русских», воплотившей замысел П.М. Третьякова. В 1912—1915 годах художник написал портреты В.В. Переплетчикова, М.В. Нестерова, В.Я. Брюсова, А.М. Васнецова, К.Ф. Юона, В.А. Гиляровского, Н.П. Богданова-Бельского, И.Д. Сытина и др.

Малютин безоговорочно принял Октябрьскую революцию. Он стал одним из основоположников АХРР, заявив о своей твердой приверженности реалистическому направлению в живописи на диспуте, развернувшемся на 47-й выставке передвижников. В своем творчестве он продолжал работать в портретном



С.В. Малютин
Крестьянин
(единоличник)
1931–1932



С.В. Малютин
Портрет
Л.Н. Толстого
1929

жанре, чтобы «наивозможно более захватить в портретах современную галерею деятелей Союза ССР». Одним из наиболее ярких стал портрет писателя Д.А. Фурманова (1922); в последующие годы были написаны десятки портретов известных деятелей политики и культуры, которые составили своеобразную галерею исторических персонажей своего времени.



С.В. Малютин
Портрет Ю.В. Саблина
1923



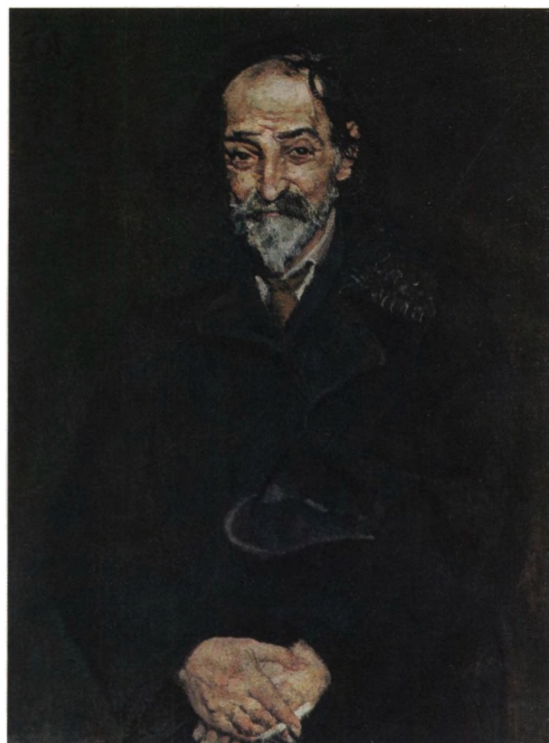
С.В. Малютин
Портрет С.Н. Моргунова
1924



С.В. Малютин
Портрет Б.Н. Яковлева
1921

С.В. Малютин
Портрет Д.А. Фурманова
1922

С.В. Малютин
Портрет художника М.Х. Аладжалова
1928



Художник активно участвовал в экспозициях АХРР, продолжая работать преимущественно в портретном жанре. Начиная со второй выставки Ассоциации, где демонстрировался портрет В.С. Лазаревича, начальника Академии Генерального штаба, в дальнейшем Малютин представил десятки портретов своих современников, принадлежавших к элите своего времени, — скульпторов (С.М. Волнухина, Е.В. Орановского), живописцев (А.В. Григорьева, А.А. Вольтера, Ф.К. Лехта, В.Н. Перельмана, Н.Г. Котова, П.А. Радимова, Ф.С. Богородского, Б.Н. Яковлева, Е.А. Кацмана), политических деятелей (Ю.В. Саблина, командира Кавалерийской дивизии; Ю.К. Славинского, председателя Всерабиса; А.В. Луначарского, наркома просвещения; Н.А. Семашко, наркома здравоохранения; Л.Г. Дейча;



С.В. Малютин
Портрет
О.Л. Книппер-
Чеховой
1925

С.В. Малютин
Дом
с мезонином
1930



С.В. Малютин
«Сизый орел»
Эскиз росписи
балалайки
1900



С.В. Малютин
Эскиз
украшения
из просечного
железа на сани
1913



А.Н. Митрофанова; А.М. Скворцова), литераторов (Д.А. Фурманова, С.А. Басова-Верхожанцева), музейных работников (Ф.К. Кузнецова, Н.А. Мудрогея, А.Е. Брагина), ученых, профессоров (В.И. Шарого, В.Э. Регеля). Кроме перечисленных были созданы портреты скульптора С.Д. Эрзи (1925), писателя А.С. Серафимовича (1933) и др. Портрет Фурманова, ставший хрестоматийным в советской портретной живописи, олицетворяет квинтэссенцию творческой манеры мастера психологического портретного жанра Малютина.

Но внимания художника удостаивались не только деятели, бывшие на виду; на его портретах встречаются и безымянные модели, характерные типы времени («Моряк», «Татарин», «Рабфаковец», «Партизан» и др.). К восьмой выставке АХРР «Жизнь и быт

С.В. Малютин
Натюрморт
1931



народов СССР» Малютин подготовил несколько жанровых картин («Бедняцкий уголок деревни», «На гумне середняка», «Молотобойцы на берегу моря»), а также сто пейзажных этюдов, посвященных Крыму. На выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в 1932–1933 годах был представлен «Портрет художника М.Х. Аладжалова».

Своими работами Малютин внес большой вклад в развитие особого, принципиально русского и советского явления в живописи — психологического портрета современника.



С.В. Малютин
С поводырем
1929

С.В. Малютин
Истра
1923

С.В. Малютин
Дядя Алексей –
крестьянин –
из деревни
Пурихи
Начало 1930-х



АБРАМ ЕФИМОВИЧ АРХИПОВ (1862–1930) — яркий представитель русской реалистической живописи, получивший широкую известность, в том числе международную, еще до революции. Родился он в крестьянской семье на Рязанщине и прошел долгий путь профессионального обучения. С 1877 по 1883 год он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) под руководством В.Г. Перова, В.Д. Поленова, И.М. Прянишникова, А.К. Саврасова и В.Е. Маковского. В 1883–1886 годах Архипов продолжил свое художественное образование в Петербургской Академии художеств (в мастерской Б.П. Виллевалде), а затем на два года вернулся в МУЖВЗ.

Первые работы Архипова, написанные еще во время обучения в МУЖВЗ, являются жанровыми: «В лавке старьевщика» (1882), «Пьяница» и «Шинок» (обе — 1883). За картину «Посещение больной» в 1887 году он получил в МУЖВЗ большую серебряную медаль и звание классного художника. Как самостоятельный живописец Архипов сформировался в 1890–1900 годах. В этот период он участвовал в экспозициях Товарищества передвижных художественных выставок. Известность Архипову принесли работы, посвященные крестьянской тематике, острым

А.Е. Архипов
Утро в деревне.
Мост
1911



социальным проблемам («Деревенский иконописец», 1889; «Обратный», 1896; «Прачки», конец 1890; «По этапам», 1893; «Поденщицы на чугунолитейном заводе», 1896 и др.), а также северные пейзажи, в частности такие работы, как «Северная деревня» (1902), «Лодочная пристань на Севере» (1903), «На Севере» (1912). По мнению Б.В. Иогансона, именно в этих работах художник максимально соединил мастерство с глубиной содержания и нашел необходимую меру обобщения в живописной силе тона¹. В 1898 году Архипов стал действительным членом Императорской Академии художеств. В 1904 году он принял участие в основании «Союза русских художников».

С 1900 года Архипов начал участвовать в зарубежных выставках: его работы экспонировались в Париже в 1900 и 1906 годах на Всемирной и Русской художественной выставках; в Дюссельдорфе и Мюнхене в 1902 и 1909 годах соответственно, в Риме в 1911 году. На X международной выставке в Мюнхене в 1909 году он получил золотую медаль за картину «Северная деревня».

В 1910-е годы Архипов создал свою знаменитую «красную» серию («Весенний день», 1913; «Крестьянка», 1916; «Рязанский ямщик», 1916; «Крестьянская девушка за рукоделием», 1917

¹ Иогансон Б.В. За мастерство в живописи. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952.

А.Е. Архипов
На берегу реки





и др.). Его рязанские «крестьянки в красном» — своеобразная переключка и антитеза малявинской стихийности и почти разрушительному разгулу развевающихся красных сарафанов. Принято считать, что именно Архипов заново открыл всю силу и огненную мощь красного цвета в русской живописи, проторив дорогу и «красным бабам» Малявина. Если малявинские картины называют «пожаром», то к архиповским больше подходит найденное Луначарским определение «фейерверк»: «Можно ли не остановиться с радостным изумлением перед фейерверком Архипова?»²

После революции Архипов органично вписался в новые реалии и создал произведения, стилистически связанные с предыдущим творческим этапом («Баба в розовом», 1919; «Молодая крестьянка в красной кофте», 1920), а тематически — с новой действительностью. Его приверженность красному цвету оказалась как нельзя кстати. В 1920-е годы появились такие работы, как «Октябрь в деревне» (1920-е) с яркими вспышками красных флагов на фоне сумрачного и драматичного фона, «Партизан», «Делегатка», «Крестьянин Рязанской губернии» (1925), «Девушка с кувшином» (1927), «Крестьянка в зеленом фартуке» (1927) и др.

Вступив в АХРР, уже немолодой Архипов в 1925 году был командирован в северные губернии «с целью запечатления интересных моментов из революционного быта». Художник продолжал разрабатывать свои традиционные темы, создавая образы крестьянок и оставаясь верным яркому солнечному колориту и пафосу жизнеутверждения. Характерно заявление Луначарского об этом периоде творчества художника: «Маститый Архипов блещет юностью, его краски сочны и победоносны. Все его

² Луначарский А.В. Нужна ли федерация изохудожников? // Вечерняя Москва. 1928. 25 января.

На с. 34:
А.Е. Архипов
Прачки
Конец 1890-х

А.Е. Архипов
Северный пейзаж
1902–1903

А.Е. Архипов
Зимнее утро
1920 (?)



А.Е. Архипов
Молодая
девушка



³ Цит. по:
Ассоциация
художников
революционной
России.
С. 214—215.

картины, выставленные на VII выставке, в особенности этюд “Старик”, интересны. Архипов не дал ни одного чисто революционного сюжета, но очень на месте в АХРР, он показывает, куда надо идти, чтобы быть уже в красках мажорным, бодрим, радостным»³.

В отличие от Малютина Архипов не писал портреты конкретных современников, но своими женскими образами, своими «крестьянками в красном» вошел в историю живописи как автор

характерных национальных типов русских женщин. В 1924 году в Венеции на международной выставке генуэзским музеем была куплена картина Архипова «Молодая хозяйка», на которой изображена россиянка в полном расцвете своей красоты, в ярком красном наряде.

На VIII выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» в 1926 году демонстрировались семь работ художника: «Крестьянка Рязанской губернии», «Девушка Рязанской губернии», «За работой», «Крестьянин Рязанской губернии», «Зима», «Пейзаж», «Портрет», а на X выставке в 1929 году — «Портрет М.И. Калинина».

Стоит упомянуть высокую оценку, данную «старым мастерам», в том числе Архипову, работы которых выставлялись на знаменитой выставке «Художники РСФСР за XV лет» 1933 года,



А.Е. Архипов
Веранда
с цветами



А.Е. Архипов
Крестьянка
в зеленом
фартуке
1927

⁴ Эфрос А.М.
Вчера, сегодня,
завтра // Искус-
ство. 2003.
Март—апрель.
С. 69.

авторитетным критиком А.М. Эфросом: они «держатся так, как дай бог каждому из молодых. Эта бодрость доходит до явлений исключительных, которым скорее дивисься, нежели их осмысли-ваешь»⁴.

Архипов занимался и педагогической деятельностью, кото-рую он начал еще в 1894 году в натурном классе МУЖВЗ. После революции в 1918—1920 годах он преподавал в Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ), а в 1922—1924 годах — во Вхутемасе. Характерно, что многие из учеников Архипова стали членами АХРР. В различное время у мастера учились Ф.С. Богородский, С.В. Герасимов, Б.В. Иогансон, В.Н. Мешков, А.А. Пластов, К.Ф. Юон.

В 1927 году Архипову в связи с 65-летием присвоили звание народного художника РСФСР. В Москве, в Музее Революции, открылась персональная выставка живописца. В 1930 году, неза-долго до своей смерти, Архипов вышел из АХР в связи с усиле-нием идеологических споров и несогласием с проводимой Ассо-циацией линией и вместе с А.В. Григорьевым, М.Б. Грековым, Г.К. Савицким, В.Н. Мешковым, А.А. Рыловым, В.Н. Яковле-вым, В.Н. Бакшеевым организовал новое объединение «Союз советских художников», которое просуществовало до 1932 года.

А.Е. Архипов
Крестьянская
девушка
за рукоделием
1917

А.Е. Архипов
Крестьянская
девушка
1927



НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ КАСАТКИН (1859—1930) — еще один художник из числа тех, кто стал известен до революции и являлся академиком Императорской Академии художеств. Касаткин так же, как Архипов, учился в МУЖВЗ в 1873—1883 годах у В.Г. Перова и И.М. Прянишникова. Работая в передвижнической манере, он стал автором многочисленных жанровых картин («Соперницы», 1890; «Шутка», 1892; «Девушка из изгороди», 1893; «Кто», 1897 и др.). С 1891 года Касаткин стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. Особую известность ему принесли работы из жизни рабочих и городской бедноты («Нищие на церковной паперти», 1883; «Семья рабочего», 1891; «Раненый рабочий. Тяжело», 1892; «В коридоре окружного суда», 1897; «Арестантки на свидании», 1899). В 1900 году за глубоко психологическую картину «В коридоре окружного суда» художник был награжден серебряной медалью на Всемирной выставке в Париже.



Н.А. Касаткин
Добрый
дедушка
1899—1900



Н.А. Касаткин
Соперницы
1890

После поездок на Урал и в Донбасс в 1890-е годы Касаткин перешел к остросоциальной тематике и создал впечатляющую «шахтерскую серию»: «Шахтерка» (1894), «Углекопы. Смена» (1895), «Шахтер-тягольщик» (1896), «Кузница» (1897), «Уральский рабочий» (1899), «В семье рабочего» (1890-е), «Сбор угля бедными на выработанной шахте» (1894) и др. Серия открыла целый мир нечеловечески тяжелого труда и условий жизни рабочих. Позднее она была продолжена рядом сюжетов на революционные темы («Рабочий боевик», 1905; «Последний путь шпиона», 1905 и др.). Таким образом, в начале 1900-х годов художник создал своеобразную серию образов-типов рабочих и революционеров-пролетариев. При этом изменилась сама манера изображения этого в прямом смысле подземного мира: на смену ярким цветам и повествовательным сюжетам пришла более строгая, а иногда и зловеще темная с красными отблесками цветовая гамма; некоторые картины напоминают гротески Гойи. Только женские портреты, написанные

Н.А. Касаткин
Перекупка
1894



с несомненной теплотой и сочувствием к моделям, в этой серии напоминают по манере прежние работы художника («Шахтерка», 1894; «Жена заводского рабочего», 1900 и др.).

Н.А. Касаткин
Девушка
у изгороди
1893

Касаткин был хорошо знаком с западноевропейским искусством. В 1893 году он посетил Париж и Берлин, а с 1901 по 1917 год ежегодно приезжал в Италию. Побывал он в те годы также в Турции, Англии, Германии, Австрии, Швейцарии, скандинавских странах.

Н.А. Касаткин
В коридоре
окружного суда
1897

Художник работал в издательстве И.Д. Сытина, принял участие в создании «Русской истории в картинах», а также первого настольного календаря.

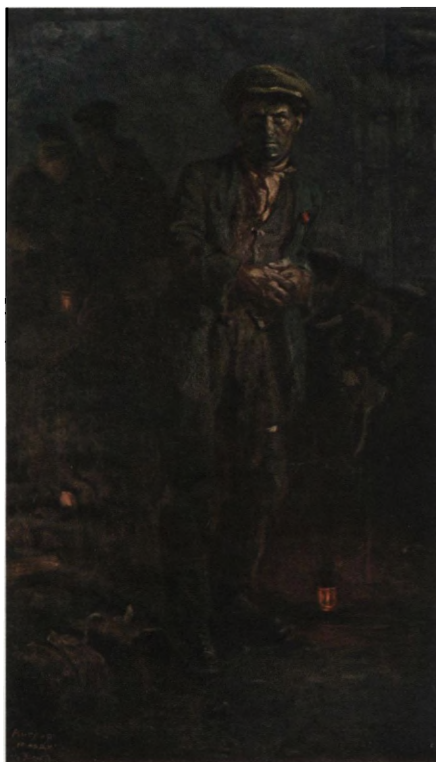




Н.А. Касаткин
Сбор угля
бедными
на выработанной
шахте
1894



Н.А. Касаткин
Английский
шахтер
Эскиз
1924



Н.А. Касаткин
Хозяйка
1904

Н.А. Касаткин
Английский
шахтер перед
спуском в шахту
1924

Н.А. Касаткин
Комсомолка-
рабфаковка
1925



В 1903 году Касаткин стал академиком Императорской Академии художеств. С 1894 по 1917 год он преподавал в МУЖВЗ. Среди его учеников были такие известные впоследствии мастера (члены АХРР), как Б.В. Иогансон, В.Н. Мешков и др.

К АХРР Касаткин присоединился в 1922 году, став участником третьей выставки Ассоциации «Жизнь и быт рабочих». Об этом вспоминал активнейший член АХРР с первых дней ее существования Е.А. Кацман: «На пере-

движной Касаткин выставил ряд работ, заполнивших целый зал... Наш Президиум понимал, что выставка “Жизнь и быт рабочих” без Касаткина не обойдется. Касаткин чувствовал себя в то время скверно. Преподавал в средней школе, занимался с юными натуралистами. Его выселили из домика, где была его мастерская. Он жил в одной комнате... Григорьев и я поехали к нему в Сокольники... и сказали ему, что приглашаем его участвовать на выставке “Жизнь и быт рабочих”. Касаткин решительно отказался. Он заявил, что всю жизнь работал для рабочего класса, но все сложилось как-то так, что он жизнью отброшен»⁵. Все же Касаткина уговорили участвовать в выставке, и с этого началась его плодотворная деятельность и в АХРР, и в целом в художественной жизни того времени.

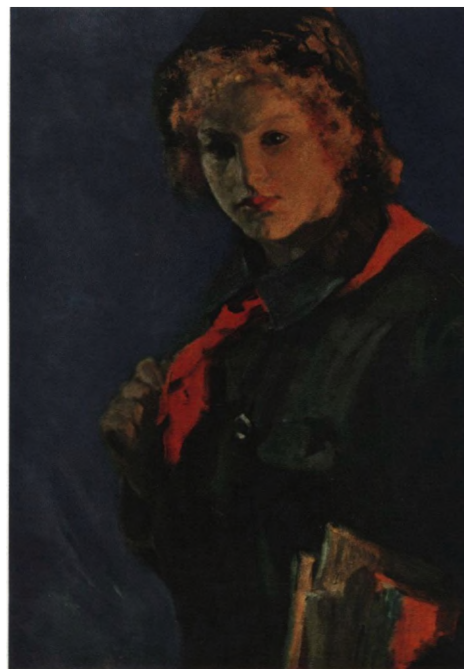
⁵ Цит. по:
Хвостенко Т.В.
Вечера
на Масловке
близ Динамо.
С. 85.

Н.А. Касаткин
Местечко Марли
1925

Н.А. Касаткин
Шахтерка
1894



О направленности произведений, представленных на третьей выставке «Жизнь и быт рабочих», говорят их названия: «Революционер с револьвером в руках защищает горящие документы от ломящихся к нему с обыском», «Безвестная жертва борьбы за свободу», «Последний путь шпиона», «Решительный», «Пришла смерть в тюрьму задавить рабочего, а он с ней вступил в борьбу». Отдельная серия была посвящена событиям после революции 1905 года: «Голодные жены рабочих, взяв с собой детей, атаковали завод с требованием работы для своих мужей», «После обыска», «Отзвуки еврейского погрома». Собственно жизнь и быт рабочих были отражены в ряде картин, посвященных горнякам Донбасса: «Шахтеры», «Сбор угля бедными на выработанной шахте», «Девяносто сажен под землей — «шахтер-тягольщик»», «Пролетарии», «Семья рабочего. Первенец», «Ткачиха», «Конец трудового дня. Торфяное болото»⁶.



Главным итогом этой выставки стало учреждение в Москве Музея труда, для которого были закуплены все экспонировавшиеся работы Касаткина, а сам он был назначен директором этого музея.

На V выставке АХРР Касаткин представил только одну новую работу «Могила тов. Воровского на Красной площади в Москве».

В 1920-х годах Касаткин создал несколько картин на советскую тематику: «На учебу. Пионерка с книгами», «Герой обороны СССР», «Комсомолка-пионервожатая», «Комсомолка-рабфаковка». В 1923 году он был первым удостоен звания народного художника РСФСР. В 1924 году Касаткина командировали в Англию с целью запечатления социальной борьбы английского пролетариата. Там художник создал серию рисунков о жизни рабочих и безработных Южного Уэльса.

В 1927 году Касаткин вышел из АХРР. В 1929 году прошла его единственная персональная выставка. В 1930 году художник написал свою последнюю картину «Карийская легенда», основанную на трагической истории, происшедшей в Карийской тюрьме (Иркутская область). На картине изображена заключенная революционерка-народоволка Надежда Константиновна Сигада. Трагическое звучание картины подчеркивается каким-то потусторонним голубовато-серым колоритом, смертельным отчаянием на лице молодой женщины. Картина была выставлена в Музее Революции, и, давая к ней пояснения, Касаткин скоропостижно скончался.

Н.А. Касаткин
На учебу.
Пионерка
с книгами
1926

⁶ Выставки советского изобразительного искусства. 1917—1932 гг. Справочник. Т. 1.

В.Н. Бакшеев
Девушка,
кормящая
голубей
1887



В.Н. Бакшеев
Житейская проза
1892–1893



Василий Николаевич Бакшеев (1862–1958) — также представитель старшего поколения в составе АХРР. Это один из наиболее выдающихся отечественных пейзажистов, последователь классических традиций И.И. Левитана, А.К. Саврасова и И.С. Остроухова, которые он продолжал развивать и совершенствовать до конца своей жизни. В.Н. Бакшеев учился в МУЖВЗ (1877–1888) у В.Е. Маковского, А.К. Саврасова и В.Д. Поленова, участвовал в передвижных выставках, а с 1903 года стал одним из организаторов и самых ярких представителей «Союза русских художников».

В начале своего творческого пути Бакшеев работал в манере передвижников, существенно обогатив жанровую картину поэтически-идиллическим видением мира («Девушка, кормящая голубей», 1887; «Житейская проза», 1892–1893). В 1913 году он стал академиком Императорской Академии художеств.

После Октябрьской революции Бакшеев был задействован в работе Комиссии по охране памятников искусства и старины. В 1922 году он стал членом АХРР. В 1920-е годы в творчестве художника отразились злободневные темы революции и Гражданской войны: «Восстание в тылу у белой флотилии», «Демонстрация», «Ленин в Разливе», «Накануне 9 января 1905 года», параллельно он продолжал активно работать и в своем излюбленном пейзажном жанре. В 1924–1925 годах Бакшеев вместе с другими членами АХРР (И.И. Бродским,

К.В. Бялыницким-Бирулей,
К.Ф. Юоном, В.Н. Яковлевым)
участвовал в выставке русского
искусства в Америке.

На выставке АХРР «Жизнь
и быт народов СССР» 1926 года
Бакшеев представил работы
«Накануне 9 января 1905 года»,
«Думы», а также ряд пейзажей:
«Вечерняя звезда», «Вечер»,
«Серый день».

В 1930-е годы художник участ-
вовал в поездках, призванных по-
знакомиться живописцев с тем, как
идет строительство социализма
в Советской стране, и создал ряд индустриальных пейзажей,
особенно востребованных в то время. Им были выполнены такие
работы, как «Новая Алма-Ата» (1934) и «Вольский цементный
завод» (1936). Но по-прежнему его больше вдохновляла средне-
русская природа, он писал пейзажи в разных местах и в разные
времена года. Пейзажи Бакшеева отличаются изумительным бо-
гатством оттенков цвета и совершенством приемов наполнения
полотна почти осязаемым светом. Так, в картине «Голубая весна»
1930 года художник добился удивительно гармоничного сочета-
ния яркости и нежности колорита, проникновения в атмосферу



В.Н. Бакшеев
Накануне
9 января
1905 года
1926



В.Н. Бакшеев
В избе-читальне
1933



приближающейся весны с ощущением размыкания пространства, передачи «весны света», что делает эту работу одним из лучших пейзажных произведений не только Бакшеева, но и всей русской пейзажной школы.

В 1937 году прошла первая персональная выставка художника. Несмотря на собственные явные пейзажные предпочтения, Бакшеев соблюдал «правила игры» своего времени и периодически писал тематические картины на злободневные сюжеты. К грандиозной выставке 1939 года он подготовил картины «Прежде» и «Теперь». В 1940 году была написана картина «В.И. Ленин и Н.К. Крупская в селе Кашино», посвященная одному из эпизодов в истории электрификации в Советской России. В 1943 году Бакшеев стал лауреатом Сталинской премии, а в 1947 — действительным членом Академии художеств СССР. Персональные выставки мастера проходили также в 1944, 1947, 1953 годах.

Бакшеев на протяжении многих лет преподавал в художественных вузах: в 1894—1918 годах в МУЖВЗ и в 1945—1951 годах в Московском художественно-прикладном училище.

Художник сумел сохранить работоспособность и в весьма преклонные годы. Один из его не очень многочисленных портретов «Портрет колхозницы» был написан в 1955 году. «Журавли улетают» — последнее произведение Бакшеева — символическое прощание с летом, природой, жизнью. А.А. Платов, замечательный живописец следующей генерации, сказал о мастере: «Для меня живопись Бакшеева, вся его личность всегда были и есть как родничок холодной, чистой кристальной воды...»

Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля (1872–1957) — представитель той генерации художников, чье творчество сформировалось и получило признание до революции и которые стали основоположниками АХРР. Выходец из Белоруссии, Бялыницкий-Бируля получил образование в МУЖВЗ (1889–1897), где его учителями были передвижники С.А. Коровин, И.М. Прянишников, Н.В. Неврев. Еще в годы обучения у будущего художника сложились дружеские отношения с И.И. Левитаном, что не могло не отразиться на его дальнейшем творчестве. Любимым жанром, как и у В.Н. Бакшеева, у Бялыницкого-Бирули стал пейзаж, и оба они развивали так называемое импрессионистически-лирическое направление в пейзажной живописи. Жизненные и творческие пути этих двух художников во многом сходны.

Бялыницкий-Бируля начал активно выставлять свои работы с конца 1890-х годов, а в 1903 году стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. В 1908 году художнику присвоили звание академика Императорской Академии художеств. Большой успех на международном уровне выпал на долю его картины «Зимний сон» (1911), за которую он получил бронзовую медаль на выставке в Барселоне. Эта картина стала как бы визитной карточкой Бялыницкого-Бирули, вобрав в себя специфические особенности его дарования и творческого метода: лирическую

На с. 46:

В.Н. Бакшеев
Голубая весна
1930

В.Н. Бакшеев
Заросшая дорога
1934

В.Н. Бакшеев
Вечер. Прудик
1929

В.К. Бялыницкий-Бируля
В конце зимы
1911

В.К. Бялыницкий-Бируля
Аллея в Горках
1945





проникновенность в настроение природы, способность изображать ее неуловимо быстро меняющиеся переходные состояния, скупость колористического решения, преобладание холодных тонов, определенный минимализм средств. О широком признании Бялыницкого-Бирули в среде художников выразительно свидетельствуют такие строки из письма И.Е. Репина: «Я так привык освежаться душою перед Вашими живыми веяниями правды, простоты и свободы».

Подобно Бакшееву, преданному Подмосковию, Бялыницкий-Бируля с 1910-х годов обосновался в Тверской области, недалеко от озера Удомля, и запечатлел эти места в своих пейзажах.

После революции художник продолжил активно работать в жанре пейзажа. В 1930-е годы он активно ездил по стране, командированный в эти поездки вместе с другими художниками, и создал серию пейзажей по северным, волжским, кавказским мотивам. Ряд работ был создан в особом пейзажном жанре — мемориальном. Они посвящены местам, связанным с именами великих деятелей русской культуры. Начиналась эта серия, правда, с изображения мест, связанных с именами В.И. Ленина и И.В. Сталина (Горки Ленинские и горийские пейзажи), но позднее появились живописные полотна с пейзажами пушкинского Михайловского, толстовской Ясной Поляны, подмосковного Клина, где жил П.И. Чайковский. Интересно отметить, что для выставки «Индустрия социализма» 1939 года художник написал не

идеологически выверенные полотна, а, совершив три поездки за полярный круг, создал северную пейзажную серию.

В годы Великой Отечественной войны Бялыницкий-Бируля откликнулся на события созданием таких полотен, как «Красная Армия в лесах Карелии», «По следам фашистских варваров» (1942), и других, которые посвятил трагедии родных белорусских мест. Эти работы были показаны на выставках «Московские художники в годы Великой Отечественной войны», «Великая Отечественная война», «Героический фронт и тыл». Еще в военное время художник совершил длительную поездку в Архангельскую область, что вдохновило его на создание работ, показанных на выставке «Шедевры русской архитектуры в произведениях живописи».

В 1947 году Бялыницкий-Бируля стал народным художником России и был избран действительным членом Академии художеств СССР. После долгих лет жизни в Москве и Тверской области он посетил Белоруссию, что вылилось в десятки новых картин, этюдов и эскизов: «Беларусь. Вновь зацвела весна», «Беларусь. Яблони в цвету», «Старая белорусская деревня», «Зазеленели белорусские березки» и др.

Профессиональным секретом Бялыницкого-Бирули на протяжении всего творческого пути оставалось умение изображать

На с. 48:

В.К. Бялыницкий-Бируля
Озеро. 1906

В.К. Бялыницкий-Бируля
Околица
Около 1920

В.К. Бялыницкий-Бируля
«Осенняя пора, очей очарованье»
1936

В.К. Бялыницкий-Бируля
Ранняя весна
1912

В.К. Бялыницкий-Бируля
Весна. Мельница в лесу. 1909



В.К. Бялыницкий-Бируля
Лунная ночь
1934



тончайшие переходы в состоянии природы минимальными колористическими средствами — искусствоведы отмечают всего три—четыре цвета, использованные художником; при этом он добивался поразительного результата в передаче ускользающего очарования отдельных видов. Вот почему у него так много вечерних, весенних или осенних пейзажей, где на глазах меняется окраска даже самого воздуха. Об обостренном видении изменчивости

В.К. Бялыницкий-Бируля
Тригорский парк
1936



природы художник писал в одном из своих писем: «Дни невозвратимы и в большинстве не повторяются. Вчера шел, любовался местом и решил писать этюд; сегодня пришел на то же место (вот даже веточка, надломленная мною для того, чтобы уточнить, где сидеть и писать), а “место” исчезло: вчера были жемчужные облачка, на фоне которых рисовались обнаженные березки, а сегодня небеса гладкие, да и сам ты какой-то другой, не вчерашний».

Очень точно назвал художника В.Н. Мешков — «певец весны».

Константин Федорович Юон (1875–1958) — художник, чье творчество сформировалось под влиянием русской реалистической школы; он усвоил также уроки многих художественных направлений своего времени. В 1925 году Юон стал членом АХРР, но стоит отметить, что он не был «типичным» членом Ассоциации ни по приверженности художественным принципам, на основании которых возникла эта группировка, ни по идеологической позиции. Тем не менее Юон присоединился к Ассоциации и органично вписался в ее выставочную деятельность. Художественное образование он получил в МУЖВЗ, где с 1894 по 1898 год обучался у Н.А. Касаткина, Л.О. Пастернака, А.Е. Архипова и др. Юон прослушал также курс истории, который читал в Училище выдающийся историк В.С. Ключевский, что пробудило в художнике не только интерес, но и любовь к истории России, ее древнему искусству. После окончания Училища в течение двух лет он продолжал занятия в мастерской В.А. Серова, о котором



К.Ф. Юон
Автопортрет
1912



К.Ф. Юон
Вид Троицкой
лавы
1916



К.Ф. Юон
Красный товар.
Ростов Великий
1905

⁷ Константин Федорович Юон. Каталог-справочник. М.: Советский художник, 1968. С. 13.

впоследствии сказал: «В.А. Серов был той примиряющей и претворяющей все противоречия времени фигурой, той “художественной совестью”, без которой трудно было работать»⁷.

На становление художника очень повлияли его поездки в конце 1890-х и 1900-х годах в Италию, Австрию, Швейцарию, Германию, Францию. В Париже он занимался в частных студиях и внимательно изучал технику импрессионистов, из которых ему особенно близок оказался Камиль Писсарро.

В результате прекрасное образование, широкая эрудиция и своеобразный талант позволили Юону выработать свой художественный язык, который органично впитал важнейшие художественные достижения и открытия времени, древнерусского искусства, но его основу составляло реалистическое начало. Некоторые искусствоведы творчество художника полностью относят к символизму и модерну, но представляется, что такая трактовка сужает феномен Юона, а также не объясняет его безболезненную в творческом отношении способность к самовыражению



К.Ф. Юон
Мельница.
Октябрь.
Лигачево
1913



К.Ф. Юон
Конец зимы.
Полдень
1929

⁸ Константин Федорович Юон. Каталог-справочник. С. 5.

в советское время. Именно поэтому он был «своим» в «Мире искусства», экспонировался на выставках передвижников, стал одним из учредителей «Союза русских художников» и так же свободно, по-видимому, чувствовал себя в АХРР.

О «составе» своего искусства Юон писал: «Любимейшими и главнейшими элементами моей живописи... были следующие восемь: 1. Архитектура, за ее определенность, контрастность, четкость и конструктивность. 2. Снег, за его исключительную чистоту и чувствительность ко всем световым воздействиям. 3. Небо, за предоставляемый им максимальный простор к движению кисти и комбинации динамики пятен. 4. Свет, за свойственные ему чародейственные силы. 5. Пространство, за его способность к преобразению, обобщению и поглощению всего осязаемого, за его приведение к одному знаменателю всего видимого. 6. Движение, за сообщаемый им живой нерв, за его органическую связь с движением всей стихии. 7. Солнце, как неизменный патрон живописи, как источник света и красок, и почти по существу единственную тему живописца. 8. Тело, как самый чувственный и тонкий материал, как символ самой живописной пластики, живописной чувственности»⁸.

Юон вошел в историю русского искусства как пейзажист, автор портретов, жанровых картин, а также как график, художник-



К.Ф. Юон
Сени
1929

К.Ф. Юон
Подмосковная
молодежь
1926

сценограф. Ко времени революции он был уже сложившимся художником, автором десятков полотен, среди которых преобладали пейзажи («Мельница. Октябрь. Лигачево», 1913; «Зима. Мостик», 1914; «Куст бузины», 1908; «Голубой куст», 1908; «Весенний солнечный день», 1910; «Мартовское солнце», 1915 и др.). Юон написал много пейзажей Москвы и городов русской провинции («Лубянская площадь», 1905; «Красный товар. Ростов Великий», 1905; «Зима. Ростов Великий», 1906; «Ночь. Тверской бульвар», 1909; «Карусель», 1913 и др.). Особенно часто изображал он Троице-Сергиеву лавру («Троицкая лавра», 1910; «Весна в Троицкой лавре», 1911; «К Троице», 1903; «Вид Троицкой лавры», 1916 и др.).

Мажорная живопись мастера отличается совершенным владением цветовой палитрой и умением сочетать блестящую импрессионистическую технику нюансирования цвета от почти монохромной гаммы с богатейшим спектром синих оттенков (как в некоторых зимних пейзажах, например в картине «Зимка», 1910) до радостных, почти декоративных локальных цветов, приближающихся к палехским лакам (как на картинах, представляющих народные праздники и яркие солнечные дни: «Пляска свих. Лигачево», 1912; «Тройка в Угличе», 1913). Специфика искусства Юона, более всего проявившаяся в городских пейзажах, заключалась в построении композиции из разноплановых уровней, при котором монументальные городские

сооружения не подавляли мелкие человеческие фигуры, что вызывает в памяти произведения великого Брейгеля-старшего. Дань чистому символизму Юон отдал в графическом цикле «Сотворение мира» (1908—1909), где видимый мир рождается из первозданного хаоса.

Созданные до революции портреты Юона соединяют строгие колористические решения с глубоким психологизмом, что особенно характерно для русской портретной школы («Ночной час. Портрет жены К.А. Юон», 1911; «Автопортрет», 1912; «Портрет сына», 1912 и др.). В конце 1900-х — начале 1910-х годов Юон заявил о себе как театральный художник: он участвовал

в оформлении постановок Русских сезонов С.П. Дягилева в Париже. В частности, ему принадлежит оформление оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в театре «Елисейские поля» в Париже в 1913 году. При создании декораций и костюмов Юону весьма пригодились его знания и любовь к русской культуре и истории. Работа в области сценографии продолжалась и позднее. Художник создавал декорации для Малого театра («Сердце не камень», 1933; «Волки и овцы», 1943), МХАТа им. Горького (для спектакля «Егор Булычев и другие», 1933), Большого театра (опера «Хованщина», 1940), театра им. Вахтангова («Горя бояться — счастья не видать», 1953–1954).



К.Ф. Юон
 Революционный штаб Красной Пресни
 Иллюстрация к повести Яковлева «Октябрь»
 1931

У художника рано пробудилась склонность к педагогической деятельности. Уже в 1900 году он открыл студию (Художественная школа К.Ф. Юона и И.О. Дудина), просуществовавшую до 1917 года. Многие его ученики стали известными мастерами и специалистами в различных художественных сферах. Среди них были живописцы А.В. Куприн, В.А. Фаворский, братья Бурлюки,



К.Ф. Юон
 Вузовцы
 (Перед Первым Московским государственным университетом)
 1929

К.Ф. Юон
Перед
вступлением
в Кремль.
Никольские
ворота
7(15) ноября
1917 года
1926



Г.Б. Якулов, А.А. Экстер, Р.Р. Фальк, Н.Б. Терпсихоров, Г.Г. Нисский; скульпторы В.И. Мухина, В.Н. Домогацкий и В.А. Ватагин; архитекторы братья Веснины; искусствоведы Н.М. Щекотов, Н.Н. Коваленская, Н.Г. Машковцев. После революции Юон вписался в новую жизнь прежде всего как педагог, иницируя создание школ изобразительного искусства при Московском отделении Наркомпроса. Его педагогический талант был активно востребован в советские годы. В 1921 году Юон был избран действительным членом Государственной Академии художественных наук (ГАХН), где проработал до 1930 года. В 1934 году И.И. Бродский, в то время директор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, пригласил его наряду с другими известными художниками для преподавания, и Юон занимал должность профессора в этом институте в 1939–1940 годах. С 1948 по 1950 год он возглавлял Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР.

Так же активно продолжалась и творческая деятельность художника. В 1920 году он получил первую премию за проект занавеса для Большого театра. После революции Юон написал несколько картин в подчеркнуто символической манере, прибегнув также к кубистическим заимствованиям. Одной из первых картин, созданных им в советское время, было полотно «Новая планета» (1921). В этом же ключе выполнена работа «Люди» (1923), показанная на VII выставке АХРР в 1925 году. Сравнивая

картины Юона и Кустодиева, А.В. Луначарский говорил: «Юон прямо создает фантастику под названием “Люди”. Но там и здесь ночь, там и здесь взволнованные группы людей. Там и здесь люди соприкасаются с какой-то окружающей землю бесконечностью. Там и здесь есть ощущение пламенности, космичности происходящего»⁹. Хаос и разрушение материального мира, поданные с применением несвойственных Юону кубистических приемов, показаны на картине «Симфония действия», экспонировавшейся на VIII выставке АХРР в 1926 году «Жизнь и быт народов СССР». В 1920-е годы Юон написал также две большие картины на историко-революционные темы: «Парад на Красной площади», «Вступление в Кремль через Троицкие ворота».

В последующие годы на полотнах художника, вернувшегося к прежней реалистически-импрессионистической манере, появились новые сюжеты и новые социальные типы. Таковы портреты подмосковных девушек и молодых колхозниц, жанровые сцены из новой жизни («Комсомолки», 1926; «Подмосковная молодежь», 1926; «Возвращение с работы», «Первые колхозницы. В лучах солнца», 1928 и др.) и наряду с ними — прощание с ускользающей натурой («Уходящая провинция», 1929). Возникла также серия работ на сюжеты, связанные с политическими и революционными событиями: «Первое появление В.И. Ленина на заседании

⁹ Цит. по: Ассоциация художников в революционной России. С. 218.



К.Ф. Юон
Праздник
кооперации
в деревне
1928

К.Ф. Юон
Портрет
А.А. Бахрушина
1920



К.Ф. Юон
Портрет
Н.Д. Зеленского
1923



Петросовета в Смольном 25 октября 1917 г.» (1927), «Проводы рабочих отрядов на фронт» (1928), а также с актуальными темами того времени: «Люди будущего» (1929), «Вузовцы» (1929). Трудно отнести названные работы к удачам художника, и здесь уместно упомянуть о них лишь для более полной характеристики времени, диктовавшего свои правила игры. Последние две картины явно перекликаются по сюжетам с работами, ярко отразившимися в творчестве других художников той эпохи — А.А. Дейнеки, Б.В. Иогансона и К.Н. Истомина.

На выставках АХРР художник показывал в основном картины на злободневную тематику: кроме уже упомянутых на IV выставке в 1923 году демонстрировался «Парад Красной армии», на VIII выставке в 1926 году были представлены 14 работ художника, среди которых преобладали жанровые картины на актуальные сюжеты, но были также портреты («Портрет В.П. Полонского», «Ариша-делегатка») и лирические пейзажи («Утро», «Радуга», «Июль»). Такое же сочетание работ на политически актуальные сюжеты с бессюжетными чистыми пейзажами характерно и для последующих выставок: картины «Перед вступлением в Кремль», «Зачатки Красной армии. Проводы рабочих отрядов на гражданский фронт» соседствовали с пейзажем «Окно в природу».

Хотя картины Юона на политически актуальные сюжеты того времени и не относятся к творческим удачам автора, представляется все же, что они были необходимы для выработки подхода к изображению ставших знаменитыми юоновских военных парадов, написанных в 1940-е годы и явившихся заметным явлением в советской живописи («Парад на Красной площади», 1949 и др.).



К.Ф. Юон
Новая планета
1921

Наиболее ярко талант художника проявился в пейзажной живописи. В 1921 году им была создана ставшая хрестоматийной картина «Купола и ласточки» на излюбленную тему Троице-Сергиевой лавры. Следует упомянуть, что в 1922 году, казалось бы, самое неблагоприятное время для подобной тематики, выходит альбом литографий Юона «Сергиев посад».

В советские годы художник написал десятки светоносных пейзажей, раскрывающих красоту среднерусской природы («Август. Вечер. Лигачево», 1922; «Радуга. Лигачево», 1925; «Конец зимы. Полдень», 1929; «Свет и воздух», 1935; «Русская зима. Лигачево», 1947; «Раскрытое окно. Лигачево», 1947; «Августовский вечер», 1948 и др.). На склоне лет он снова вернулся к образу дореволюционной Москвы, запечатлевшейся в его памяти, создав в 1946 году светлое и ностальгическое полотно «Кормление голубей на Красной площади в 1890—1900 годах». В последние годы жизни мастер обратился к городскому индустриальному пейзажу («Московская окраина»).

Заслуги Юона как художника и общественного деятеля были высоко оценены советской властью. В 1940—1950-е годы он был буквально осыпан званиями и наградами: в 1943 году стал лауреатом Сталинской премии, в том же году был награжден орденом Трудового Красного Знамени, в 1945 году — орденом Ленина, в 1955 году — вторым орденом Трудового Красного Знамени. В 1945 году ему присвоили звание народного художника РСФСР, в 1950 году — народного художника СССР. В 1947 году Юон был избран действительным членом Академии художеств СССР. В 1957 году он стал первым секретарем Правления Союза художников СССР¹⁰.

¹⁰ Осмоловский Ю.Э.
К.Ф. Юон. М.,
1982.

Глава 3

Учредители АХРР и наиболее яркие представители Ассоциации:

Павел Александрович Радимов,
Федор Семенович Богородский,
Александр Михайлович Герасимов,
Борис Владимирович Иогансон,
Александр Владимирович Григорьев,
Евгений Александрович Кацман,
Николай Борисович Терпсихоров,
Николай Иванович Дормидонтов,
Михаил Иванович Авилов

Павел Александрович Радимов (1887–1967) занимает особое место в истории АХРР. Не будет преувеличением сказать, что именно ему Ассоциация обязана своим возникновением. Родившись в среде сельских священников Рязанской области, Радимов рано почувствовал призвание быть живописцем — по его свидетельству, это было как откровение, пришедшее свыше. Мальчик наблюдал, как сельские мастера расписывают алтарь: «Я помню ту дрожь, тот краткий миг бурного содрогания, который решил мой жизненный путь»¹. Позднее он скажет: «Искусство начинается восторгом, без восторга нет искусства!»² Во многом самоучка

¹ Павел Александрович Радимов. М., 1978. С. 3.

² Там же. С. 4.

П.А. Радимов
Базар
Этюд
1912





(но самоучка, самозабвенно рисовавший во всякую свободную минуту), учившийся рисунку лишь на уроках в духовной семинарии в Рязани, в 1905 году он пытался поступить в МУЖВЗ, но его подготовка оказалась недостаточной. Тогда он начал посещать в Москве частную студию Большакова, но вскоре отказался от обучения и уехал в Казань, где поступил в университет на историко-филологический факультет. Увлеченный литературой, Радимов начал и сам писать стихи. В Казани он попал в среду, благоприятствовавшую развитию его природных дарований. Он поселился в доме художника Г.А. Медведева, познакомился с замечательным живописцем Н.И. Фешиним, выпускником Академии художеств.

После окончания университета в 1911 году Радимов начал увлеченно преподавать историю искусства и литературу в Казанской

П.А. Радимов
Зима
в Абрамцеве
Этюд
1944

П.А. Радимов
Хотьково



художественной школе, но каждый свободный час отдавал рисованию. В 1910-е годы он много путешествовал по Татарии и Башкирии и тогда же выполнил наброски и этюды («Осенний базар», 1911; «Деревня Кукушкино под Казанью», 1912; «Башкирия. Близ Стерлитамака», 1913). В те же годы художник начал представлять свои работы на выставках передвижников, впервые — в 1911 году на 39-й выставке Товарищества. В 1914 году он выставил картину «Старый мезонин» и благодаря поручительству И.Е. Репина и В.Д. Поленова стал членом Товарищества передвижных художественных выставок, а в 1918 году, после

П.А. Радимов
Речка Воря





П.А. Радимов
Парад
на Красной
площади

смерти возглавлявшего это объединение Н.Н. Дубовского, был избран и стал последним председателем Товарищества.

Чтобы полнее представить личность этого художника, необходимо хотя бы упомянуть о поэтическом творчестве Радимова. О себе он так и говорил: «Радимов Павел я, художник и поэт». Увлечшись в университете античной поэзией, он писал гекзаметром. В 1912 году вышла первая книга стихов Радимова «Полевые псалмы», в 1914 – вторая книга «Земная риза». В 1920-е годы появился сборник «Деревня» и вышли еще две небольшие книжки: «Телега» (1926) и «Земное» (1927). Радимова заметили, о нем положительно отозвались Н.С. Гумилев и В.Я. Брюсов. В те же 1920-е Радимов стал членом пролеткультовской «Кузницы»; одно время он являлся председателем Всероссийского Союза поэтов.

Радимов соединял в себе врожденный художественный талант с неумемной энергией, обладал незаурядными организаторскими способностями, страстью к просветительству. После революции, в 1918 году, он организовал в Казани бесплатную выставку произведений казанских художников, представив на ней также произведения И.И. Шишкина, К.Е. Маковского, В.Д. Поленова. Вместе с живописцем Г.А. Медведевым Радимов отправился затем показывать это собрание в другие города области (о судьбе этой выставки рассказано далее, в очерке, посвященном А.В. Григорьеву). В 1919 году Радимова назначили заведующим отделом искусств Наркомпроса Татарской республики.

В 1921 году художник приехал в Москву с выставкой своих работ. Выставка имела успех. У Радимова возникла идея возродить Товарищество передвижников, и ему это удалось. Уже распавшееся объединение воссоединилось и в марте 1922 года провело ставшую последней 47-ю выставку. На закрытии выставки Радимов выступил с докладом «Об отражении быта в искусстве»,

в котором темпераментно защищал реалистическое искусство и критиковал Наркомпрос и Инхук. Его речь вызвала бурную реакцию присутствующих. На стороне Радимова выступили художники А.В. Григорьев, Н.А. Касаткин, Е.А. Кацман, Д.А. Щербиновский, поэт С.М. Городецкий. Оппонентами стали могущественные в то время Д.П. Штеренберг и О.М. Брик. По существу, это была первая значимая дискуссия между реалистами и приверженцами других течений в живописи, положившая начало длительным спорам между реалистами и «формалистами». О том, что последовало за этим диспутом, мы уже говорили: началось объединение художников-реалистов³. Так вскоре возникла АХРР, а Радимов стал ее первым председателем.

³ Ассоциация художников революционной России.



В 1920-е годы художник не только занимался организационной деятельностью, но и активно работал над произведениями на революционные сюжеты. Появилось много картин, в которых Радимов на практике попытался «документально изобразить великий момент истории в его революционном порыве». Он побывал на сталелитейном заводе, где в литейном цехе делал зарисовки для выставки, которая вскоре должна была открыться. Художник пользовался расположением многих влиятельных деятелей Красной армии и писал их портреты, в том числе М.В. Фрунзе, С.М. Буденного, К.Е. Ворошилова. Как активный участник АХРР Радимов присутствовал на заседаниях партийных съездов, конгрессах, в результате чего появились многофигурные полотна,



П.А. Радимов
Зимний закат

представляющие сейчас в основном исторический интерес: «Выступление Троцкого на II конгрессе Коминтерна» и «Выступление В.И. Ленина на IV конгрессе Коминтерна в 1922 году». Он написал также портреты представителей международного рабочего движения (Г.М. Димитрова, В. Коларова, К. Цеткин и др.).

Радимову, Кацману и С.А. Уншлихт, жене И.С. Уншлихта, крупного партийного функционера, предоставили мастерскую в Кремле. Влиятельные знакомства, в частности с Ворошиловым, позволили в 1926 году группе художников — Радимову, Бродскому, Кацману и Григорьеву — совершить поездку в Пенаты (Куоккалу), которые в то время относились к Финляндии, к И.Е. Репину с целью поддержать его материально и попытаться склонить к возвращению в Советскую Россию.

На прощание с великим художником Радимов написал стихи:

Старый художник у моря живет, сединой убеленный,
В море вскипают валы, волны, как время, бегут,
Старец думает думу о жизни, шумящей, как море,
Ветер искусству его вольную славу поет.

1 июля 1926 года

Характерно, что стихи были подписаны так: «Прекрасному русскому художнику Илье Ефимовичу Репину от деревенского

П.А. Радимов
Березы



П.А. Радимов
Поздняя осень



поэта П. Радимова»⁴. Очевидно, перед Репиным ему было легче называться поэтом, чем художником.

О продуктивности и тематической направленности творчества Радимова в 1920-е годы свидетельствует его активное участие в выставках АХРР в этот период. Так, на II выставке Ассоциации 1922 года (с опубликованной в каталоге декларацией АХРР, одним из авторов которой также был Радимов) он выставил 15 работ, в том числе семь портретов, в основном командиров Красной армии, а также зарисовки новых типажей и сцен нового быта. На III выставке АХРР Радимов представил 11 портретов управленцев новой власти, на IV выставке — картину «Отправленные на фронт» и ряд этюдов «Мобилизованные». Большой резонанс вызвала его картина «Люди в рогожах», написанная к наиболее масштабной и успешной X выставке АХРР «X лет Красной Армии». Эта работа посвящена драматичному эпизоду из времен Гражданской войны: освобождению приговоренных к смерти заключенных на колчаковской барже. В 1928 году эта картина демонстрировалась на XVI международной выставке искусств в Венеции, а на выставке АХРР в Кёльне была показана картина «В Кремле».

Начиная с VI выставки 1924 года, в представленных работах Радимова наряду с производственными и злободневными мотивами («Кузница», «Подготовка к литью», «Литейщики за работой» и др.) преобладают темы, близкие ему с раннего периода его творчества: деревенские этюды, народные типажи, пейзажи. На смерть В.И. Ленина художник откликнулся зарисовками с натуры: «Колонный зал в трауре», «У гроба», «Похоронная процессия у Кремля». На выставке «Жизнь и быт народов СССР» 1926 года Радимов выставил 17 работ, посвященных народной жизни в поволжских республиках («Марийский дворик», «Марийская семья», «Сборы невесты в Поволжье», «Улица в татарской деревне» и др.).

Давний интерес к особенностям народной жизни и хорошее знание народного быта, обрядов и обычаев обеспечивали работам художника правдивость и этнографическую точность, а непосредственная живописная манера и яркий колорит придавали художественную привлекательность его работам, близким по духу произведениям Ф.А. Малявина и А.Е. Архипова. В этом ряду следует упомянуть картины «Хоровод», «Невеста», «Хлебановна» (1928) и др.



П.А. Радимов
Ранней весной

⁴ Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. М.: Художник РСФСР, 1969. С. 291.



П.А. Радимов
Церковь
Благовещения
Пресвятой
Богородицы
в Московском
Кремле
Конец 1920-х –
начало 1930-х

П.А. Радимов
Улица в Казани
1929

Верный провозглашенным принципам декларации АХРР, Радимов много путешествовал по стране, отражая свои впечатления в многочисленных работах. В 1930-е годы он снова побывал в Башкирии, Марийской республике, Чувашии, Узбекистане, Туркмении, много ездил по средней полосе России. Его работы того времени составляют настоящие этнографические циклы. Художник поселился в деревне Хотьково под Загорском. В его пейзажах нашли отражение виды Абрамцева и Масловки, реминисценции произведений мастеров живописи разных стран и эпох. Так, пейзаж «Стадо коз» имеет подзаголовок «Посвящение Коро».

В 1932 году при создании Московского союза художников Радимов вошел в состав его Президиума. Следует отметить, что обществу темпераменту Радимова московские коллеги во многом обязаны строительством городка художников на Масловке, а также кооперативными дачами в Абрамцеве. В творчестве Радимова абрамцевские места занимают весьма заметное место. В годы войны именно здесь размещался госпиталь, где он организовал выставку своих произведений.

Радимов активно работал и в послевоенные годы. В 1962 году была проведена его персональная выставка в связи с 75-летием. После смерти мастера остались десятки живописных полотен, где наряду с богатыми историческими свидетельствами о жизни страны в 1920-е годы представлены прекрасные уголки родной природы, в которую так пристально и любовно вглядывался художник: «Я был как скряга, которого пустили в золотые россыпи и бриллиантовые копи. Я хотел удержать на клочках холста изумруд вселенной»⁵. Именно эти на первый взгляд непритязательные пейзажи, жанровые сцены, портреты близких людей, написанные с полной искренностью и проникновением, составляют непреходящую ценность художественного наследия Радимова.

⁵ Павел Александрович Радимов. С. 4.

ФЕДОР СЕМЕНОВИЧ БОГОРОДСКИЙ (1895–1959) — одна из наиболее колоритных фигур не только в АХРР, но, возможно, и во всем художественном сообществе 1920–1930-х годов. «Матрос, бродяга, артист эстрады, акробат, поэт», — аттестовал его А.В. Луначарский, опустив то, что Богородский был еще и военным летчиком, комиссаром и чекистом. Молодые годы будущего художника были связаны, с одной стороны, с поисками своего призвания, а с другой — совпали с революционными событиями, в которых он принимал непосредственное участие. С двенадцати лет Богородский обучался рисунку в своем родном Нижнем Новгороде в частных студиях В.А. Ликина, Л.М. Диаманта, М.В. Леблана. В 1914 году после окончания гимназии он уехал в Москву, где поступил в университет и в 1917 году окончил юридический факультет. Во время Первой мировой войны Богородский служил матросом на Балтийском флоте, был также военным летчиком. Одновременно артистическая составляющая мощного темперамента притягивала его к новейшим течениям в литературе (футуризму) и живописи (динамическому супрематизму). Богородский был близко знаком с Вел. (В.В.) Хлебниковым, В.В. Маяковским и Н.Н. Асеевым; он даже ходил в желтой кофте и с нарисованной на щеке незабудкой.

После революции Богородский работал в ВЧК в Москве.

В 1918 году он был командирован в Нижний Новгород, где занял

довольно высокую должность в местной

ЧК, исполняя обязанности товарища

председателя следственной комиссии.

В 1919 году его перевели в политотдел

Волжской военной флотилии. Как комиссар

матросского отряда он принимал участие

в военных сражениях под Царицыным.

После контузии, вернувшись в Нижний Новгород, Богородский

возглавил Художественный отдел местного

отделения Наркомпроса.

1922 год — поворотный в судьбе

этой разносторонне одаренной личности.

Богородский издал сборник стихов

«Даешь», посвященный матросской

теме, как бы прощаясь с прежними

романтическими матросскими и авангардистскими

устремлениями, уехал в Москву и поступил во Вхутемас

в класс традиционнейшего А.Е. Архипова.

Одновременно он стал членом

художественной группировки «Бытие»,



Ф.С. Богородский
Горький
Рисунки. 1930



Ф.С. Богородский
Беспризорные
1926

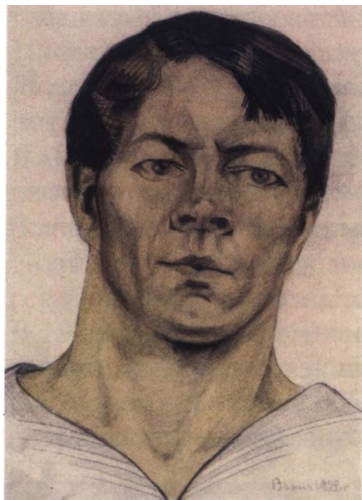
с жизнью московских беспризорников, которых начал рисовать при непосредственном общении у себя дома, подружившись с ними⁶. В результате уже на первой выставке АХРР, в которой художник принял участие, а это была VII выставка 1925 года «Революция, быт и труд», он показал изумленной публике работы, открывшие преимущественно маргинальный полубандитский мир беспризорников, тем более страшный, что это был мир детей и подростков: «Беспризорные», «Скачок и Тихусиник (воры)», «Марафетчик (кокаинист)», «Ширмач (карманник)», «Занюханый (кокаинист)», «Фабричная слобода» и др. Эта серия принесла Богородскому известность. А.В. Луначарский назвал его «крепким рисовальщиком и небезынтересным колористом». Он подчеркнул также, что «серия работ беспризорных [...] представляет собой целый художественный трактат о беспризорных подростках. Я представляю себе, что знающий быт

исповедававшей довольно расплывчатые художественные принципы. Здесь Богородский не задержался, на какое-то время он примкнул к обществу «Жар-цвет», а с 1925 года прочно утвердился в АХРР.

Обучение под руководством А.Е. Архипова способствовало обретению Богородским своей художественной манеры. От динамического супрематизма он перешел к строгому следованию натуре, точности рисунка, стремлению к передаче индивидуальности героев, но не отказался, впрочем, от подчеркнутой динамики и мощного колористического наполнения своих произведений.

Еще во время обучения Богородский обнаружил для себя совершенно особое поле приложения своих художественных возможностей. Он познакомился

⁶ Богородский Ф.С. Воспоминания художника. М., 1959.



беспризорных исследователь может написать о них захватывающую книгу, придав ей как иллюстрацию всю серию работ Богородского»⁷.

К VIII выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» 1926 года художник подготовил еще несколько работ на ту же тему: «Сифилис», «Беспризорные пацаны», «Беспризорный оголец», «Московская цыганка». Наряду с ними демонстрировались произведения, созданные по впечатлениям от Приволжья: «Мариец, коммунист», «Марийка», «Чуваши», «Чувашские пионерки». На IX выставке 1927 года,

подготовленной к десятилетию Октябрьской революции и представившей в основном эскизы и этюды, художник показал несколько зарисовок характерных типажей («Хозяйка», «Маруха», «Гулящая», «Девка», «Прачка»), добавив к ним благопристойных «Волжских быков (Ледорезы)». В 1928 году на X выставке АХРР «X лет Красной Армии» Богородским была представлена только одна картина — «Матросы в засаде», зато именно она принесла ему международную известность. Эта работа стала заметной вехой на пути создания героической картины в советской живописи.

В 1927 году Богородский блестяще защитил диплом (картина «Беспризорник») уже во Вхутеине, в который был преобразован Вхутемас в 1926 году, и получил высшую награду — пенсионерскую поездку за границу. Эта поездка началась с Германии; художник посетил Берлин, Дрезден, Нюрнберг, Лейпциг, Мюнхен, где изучал современное искусство и делал зарисовки. В июле—октябре 1928 года Богородский путешествовал по Италии, посетил Рим, Неаполь, Капри, Флоренцию, Падую, Венецию. В Венеции на XVI международной выставке искусств он представил картину «Матросы в засаде». Ему также удалось выставить свои работы в небольшой римской галерее. В ноябре он вернулся в Берлин, где писал пейзажи рабочих окраин, зарисовывал жанровые сцены на улицах, в кафе, цирке. В Берлине он принял также участие в оформлении балетов в театрах «Скала» и «Винтергартен». Выходец из России В.И. Гзовский, организовавший в Берлине собственную группу «Балет Гзовских», пригласил Богородского для создания эскизов декораций и костюмов. В одном из спектаклей и сам художник исполнил темпераментный матросский танец.

Богородский продолжал изучать современное западное искусство, познакомился с членами Ассоциации революционных

⁷ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 219.

Ф.С. Богородский
Автопортрет
1922

художников Германии, зимой 1929 года участвовал в ее выставке серией своих рисунков. Он встречался с русскими живописцами, живущими в Берлине: В.Д. Фалилеевым, Е.Н. Качура-Фалилеевой, И.Г. Мясоедовым, К.И. Горбатовым, Л.О. Пастернаком.

По приглашению Максима Горького с ноября 1929 по апрель 1930 года Богородский жил в Капо ди Сорренто, где написал десятки картин и этюдов видов Сорренто и виллы Горького «Иль Сорито», а также портреты Горького (не сохранился, известен по репродукциям) и гостившего у писателя Стефана Цвейга. В Италии художник изучал как современные живописные течения, так и помпейские фрески, много работал в технике акварели и темперы. Из заграничной поездки он привез более 200 картин и этюдов, написанных, по общему мнению специалистов, в более просветленной манере.

В 1931 году прошла персональная выставка художника, на которой были представлены его заграничные работы, включая большой итальянский цикл («Вилла Иль Сорито», «Натюрморт из любимых вещей Горького», «Вид на Везувий из сада Горького» — это только некоторые из экспонировавшихся там картин). Зрители наряду с полотнами на привычные темы о беспризорниках и матросах увидели произведения, написанные как бы совсем другим Богородским.

После возвращения на родину художник часто ездил на Черное море, оставаясь верным своей главной привязанности — морю и жизни матросов. В 1932 году его наградили почетной грамотой Центрального совета АХР «За особые заслуги в борьбе за реалистическое искусство». В 1932—1933 годах на выставке «Художники РСФСР за XV лет» были показаны итальянские и крымские работы живописца: «Домик, в котором я жил. Италия», «Дочь рыбака», «Улица в Сорренто», «Итальянка с кувшином», «Итальянки, несущие вино», «Берлин», «Венеция», «Севастополь», «Советский парусник в Батуме», «Краснофлотец», «Весна». Эти произведения отличались более спокойным колоритом, в них появилась смягчающая драматизм и напряженность лиричность.

В последующие годы Богородский продолжал разрабатывать свою излюбленную тему, связанную с романтизацией образов матросов. Он написал картину «Нашли товарища» к выставке «XV лет РККА», а позднее — матросскую серию портретов: «Братишка», «Отец и сын», «Молодежь», «Старый матрос», «Раненый матрос», «Музыка» и др.

В 1930-е годы художник много путешествовал по стране, ездил в Севастополь, Донбасс, волжские города, Палех и Мстеру, Белоруссию. В это время он не только был занят творчеством, в котором большее место стал занимать пейзаж, но и активно включился в общественную работу. В 1935 году Богородского назначили

членом отборочных комиссий наиболее значимых выставок конца 1930-х годов «Индустрия социализма» и «20 лет РККА и Военно-Морского Флота». На выставке «Индустрия социализма» была показана его картина «Проводы шахтеров на фронт в 1918 году». В 1938 году началась его преподавательская деятельность: возглавив кафедру рисунка и живописи во ВГИКе, он оставался на этой должности до конца жизни.

Военная тематика отразилась в картинах «Слава павшим героям» (1945), «Фашистским знаменам не подняться» (1947). В 1946 году Богородскому присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В том же году он стал лауреатом Сталинской премии второй степени, присужденной за картину «Слава павшим героям». С 1947 года Богородский являлся членом-

Ф.С. Богородский
Слава павшим
героям
1945





Ф.С. Богородский
Севастополь.
Аполлоновка
1934

корреспондентом Академии художеств СССР. В 1955–1958 годах он был председателем Правления МОСХа.

В последние годы жизни Богородский продолжал разрабатывать традиционные официозные сюжеты, осуществленные в полотнах «Они громили Деникина и Колчака» и «Они штурмовали Зимний». Но наряду с этим его занимал так и не реализованный замысел создания картины «Гуттаперчевый мальчик» о смерти юного циркача. Эскизы к ней художник уничтожил.

Богородский умер 3 ноября 1959 года. По воспоминаниям очевидцев, в Академии художеств, где прощались с художником, рядом с гробом стоял мольберт, на котором была установлена его любимая картина «Беспризорник. Салага», написанная в 1925 году.



Ф.С. Богородский
Соррентский
натюрморт
с лимонами
и апельсинами
1930

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ГЕРАСИМОВ (1881–1963) — знаковая фигура в советской живописи, это один из столпов так называемого «тоталитарного», или «аплодисментного» стиля. Герасимов родился в городе Козлове (Мичуринске) в купеческой семье. Художественное образование он получил в МУЖВЗ, где с 1903 по 1910 год обучался на живописном факультете. Его учителями были А.Е. Архипов, Н.А. Касаткин, В.А. Серов. После окончания живописного факультета Герасимов еще в течение пяти лет продолжал занятия на архитектурном отделении, специально ради того, чтобы поучиться у К.А. Коровина. В итоге после окончания Училища в 1915 году Герасимов получил дипломы художника и архитектора. Как архитектор он выступил автором проекта здания театра в стиле модернизированного ампира, построенного в Козлове в 1913 году.



А.М. Герасимов
Автопортрет
1932

С раннего периода творчества Герасимов проявлял приверженность к пейзажному и портретному жанрам, работая в реалистически-импрессионистической манере. Начав выставляться с 1909 года, в 1911 году он показал около десяти работ: «Пчелы гудят», «Рожь покосили», «Белеет ночь» и др.; в 1912 году — «Большак. Зной», «Теплый чернозем», «Стога мечут», «Праздник весны», «Зимняя дорога. Тройка». «Герасимов, — писала московская пресса тех лет, — зарекомендовал себя интересным пейзажистом... Другие еще только ищут, а он уже нашел свою дорогу. Прекрасный, своеобразный изобразитель весеннего пейзажа, он может назваться воистину поэтом весны, поэтом молодой пробуждающейся природы»⁸.

Тогда же на Герасимова обратил внимание писатель В.А. Гиляровский, отметивший его талант и всячески старавшийся поддержать молодого художника. В 1912–1913 годах на даче Гиляровского в Гиляевке были написаны «Портрет В.А. Гиляровского», «В саду. Портрет Н. Гиляровской», «Портрет В.М. Лобанова». В 1914 году появились такие предвестники будущих удач художника, как «Букет цветов. Окно» и «Март в Козлове».

В 1915–1917 годах Герасимов состоял в действующей армии. После демобилизации с 1918 по 1925 год он жил в Козлове, занимался живописью, работал художником-декоратором в театре,

⁸ Интернет-ресурс «Масловка».



А.М. Герасимов
Ленин
на трибуне
1930

организовал «Коммуну творчества Козловских художников», участвовал в оформлении города к революционным праздникам. В 1925 году Герасимов переехал в Москву и присоединился к АХРР. На VIII выставке «Жизнь и быт народов СССР» 1926 года были показаны шесть его работ, в том числе «Портрет Лизы Ципсер» и «Портрет известного садовода И.В. Мичурина» (земляка художника), а также три пейзажа и натюрморт с пионами. На «Выставке эскизов, этюдов и скульптуры художников Московской организации АХРР» к десятилетию Октябрьской революции Герасимов представил исключительно портреты: граверов И.П. Павлова и А.П. Троицкого, а также наркомвоенмора К.Е. Ворошилова. Портрет Ворошилова экспонировался и на X выставке АХРР «X лет Красной Армии» 1928 года. Следует отметить особую роль Ворошилова не только в судьбе Герасимова, но и в развитии специфической линии советского

искусства в целом. Этот человек, родившийся в рабочей среде и занявший высокие командные позиции во время революции и Гражданской войны, любил искусство и покровительствовал многим художникам, среди них и Герасимову, что, возможно, определило



А.М. Герасимов
Красный обоз
1931



судьбу последнего как «придворного» живописца. Но это в будущем, хотя и недалеко, а пока Герасимов пробует себя в разнообразной тематике, представив, например, на последней выставке АХРР «Искусство в массы» 1929 года этюды «Бойни», «Быки» и продолжая писать портреты товарищей по цеху («Портрет художника М.М. Берингова»).

В 1929–1930 годах Герасимов создал полотно «Ленин на трибуне», первое из будущей серии портретов вождей, проникнутых героическим пафосом. Этот портрет был показан на выставке

А.М. Герасимов
Портрет
искусствоведа
В.М. Лобанова
1913

А.М. Герасимов
Натюрморт.
Полевые цветы
1953



А.М. Герасимов
Весной
на порубке
1912

А.М. Герасимов
Портрет
К.Е. Ворошилова
1927



А.М. Герасимов
Портрет генерал-полковника
А.И. Еременко
1942



«Художники РСФСР за XV лет». В 1933 году Герасимов написал картину «Выступление И.В. Сталина на XVI съезде ВКП(б)». Эти две работы обозначили особое положение художника как лидера в создании портретов вождей. Последовавшие за ними картины «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938, центральный экспонат на выставке «XX лет РККА»), «И.В. Сталин и А.М. Горький в Горках» (1939), «И.В. Сталин делает доклад на XVII съезде ВКП(б)» (1939), «Портрет Сталина» (1944), «Сталин у гроба Жданова» (1949) и др. укрепили статус художника. Считается, что Сталин любил свои портреты, выполненные Герасимовым. Но, взглядываясь в эти работы, можно предположить, что и художник любил свою модель. Известно, что многие деятели культуры были подвержены какому-то магнетическому влиянию со стороны Сталина. Если сравнить выполненные Герасимовым портреты Сталина и Ленина 1930 года, то очевидной становится разница в созданных образах. Ленин на фоне знамени и облачного неба — прежде всего символическая фигура, олицетворение несущегося революционного вихря, а не конкретный, пусть даже сильно идеализированный образ. Разумеется, и герасимовский образ Сталина — не реалистический портрет Сталина-Джугашвили. Каким изобразил его художник? Спокойная поза, простое и мудрое лицо, рука, протянутая к зрителю, обыкновенный (мастерски выписанный) стакан с водой, папки с бумагами, узнаваемое окружение — конкретные лица из Политбюро и представители трудящихся — все работает на создание образа мудрого вождя народов (словосочетание, которое позднее без кавычек

уже не употреблялось). Не следует забывать, что эти портреты были написаны художником, которому не изменило его мастерство, что бы об этом впоследствии ни писали критики соцреализма и тоталитарного искусства. В 1930–1940-е годы *такие* портреты Сталина стали находкой для пропагандистской машины. Герасимов был «обласкан», и одновременно появились десятки художников, заявивших себя на этом поприще. Так начал складываться «большой», или «аплодисментный» стиль в советской живописи, в становлении которого Герасимов в силу своего таланта и энергии, поощряемый наградами, сыграл важнейшую роль.

В 1930-е годы Герасимов побывал во многих городах: Берлине, Риме, Неаполе, Флоренции, Венеции, Стамбуле и Париже. Путешествия нашли отражение в многочисленных этюдах, но большие работы художник создавал на отечественном материале. В 1933 году А.М. Герасимов, И.И. Бродский и Е.А. Кацман были удостоены приглашения посетить дачу Сталина. Через много лет Герасимов написал картину на эту тему.

В 1936 году в Москве состоялась персональная выставка Герасимова, после чего он был награжден орденом Ленина. В том же году была закончена большая многофигурная композиция «Первая Конная Армия», на которой в противоположность большинству авторов, представлявших прославленную армию



А.М. Герасимов
И.В. Сталин
и К.Е. Ворошилов
в Кремле
1938

в боевой обстановке, Герасимов показал командиров, собравшихся в мирной обстановке и принимающих Сталина. За эту картину в 1937 году художник получил высшую награду — Гран-при на Всемирной выставке в Париже. В том же 1937 году Герасимов создал монументальное полотно «Заседание Наркомтяжпрома» к готовящейся выставке «Индустрия социализма». Это многофигурная композиция с изображением руководителей тяжелой промышленности во главе с Серго

А.М. Герасимов
И.В. Сталин
делает доклад
на XVII съезде
ВКП(б)
1939

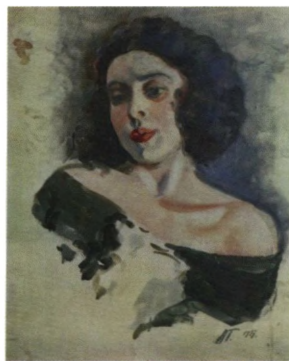


А.М. Герасимов
Групповой
портрет
старейших
советских
художников
И.Н. Павлова,
В.Н. Бакшеева,
В.К. Бяляницкого-
Бирули,
В.Н. Мешкова
1944



Орджоникидзе, который был инициатором этой выставки, задуманной еще в 1935 году. Но в 1937 году он умер, а в годы террора десятки людей из его ведомства были репрессированы. По свидетельствам очевидцев, не на одной картине среди подготовленных к выставке, открывшейся только в 1939 году, пришлось записывать лица погибших к тому времени людей.

Особое место в творчестве Герасимова занимает большое полотно «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938). В 1939 году он получил за него Гран-при на Всемирной выставке в Нью-Йорке, где картина называлась «На страже мира. Сталин и Ворошилов в Кремле». Эта работа заслуженно расценивалась как классический образец того, что стало называться «социалистическим реализмом», а позднее — «большим стилем», «тоталитарным искусством», «аплодисментным стилем». Немецкий историк Ян Плампер в работе «Алхимия власти. Культ Сталина в образительном искусстве» писал о картине Герасимова, что все в ней символично.



А.М. Герасимов
Портрет
Яблочкиной
Этюд к «Групповому
портрету старейших
артисток
Государственного
академического
Малого театра СССР»
1956

А.М. Герасимов
Портрет гравера
Н.И. Павлова
1927

А.М. Герасимов
Женский портрет
1927

Сталин изображен в виде сакрального центра Советского Космоса, что подчеркивается размером его фигуры даже по отношению к башне Кремля. Сталин, по мнению автора, воплощает в себе государство, а Ворошилов — Красную армию, защитницу советского народа⁹.

В 1940-е годы Герасимов создал грандиозные до монструозности по размерам и помпезности полотна, которые олицетворяют одновременно кульминацию и тупик «аплодисментного» стиля: «Гимн Октябрю» (1942) и «Есть метро. Выступление И.В. Сталина в Колонном зале Дома Союзов на торжественном заседании, посвященном пуску метро в 1935 г.» (1949). В 1950—1951 годах под руководством Герасимова было выполнено последнее из этой серии полотно «Великая клятва. Выступление И.В. Сталина на 2-м съезде Советов». В эти же годы стареющий мастер по воспоминаниям написал картину «Художники И. Бродский, Е. Кацман,



А. Герасимов на даче у Сталина» — идиллическую и ностальгическую сцену застолья в саду, рядом со Сталиным.

Вместе со смертью Сталина пришел конец этому искусству. Однако следует упомянуть еще о выполненной Герасимовым в военные годы в некотором отношении необычной работе, хотя и вполне вписывающейся в характер его творчества. Речь

А.М. Герасимов
Пионы
1929

⁹ Плампер Ян.
Алхимия власти.

А.М. Герасимов
Портрет
артистки
Рины Зеленой
1954



А.М. Герасимов
Портрет поэта
С.Я. Маршака
1954



идет о картине, посвященной Тегеранской конференции 1943 года с участием глав великих держав — Т. Рузвельта, У. Черчилля и И.В. Сталина в ноябре—декабре 1943 года. В состав делегации от СССР наряду с Молотовым и Ворошиловым был включен и Герасимов. В результате на основании набросков с натуры в 1945 году было написано историческое полотно «Тегеранская конференция руководителей трех союзных держав».

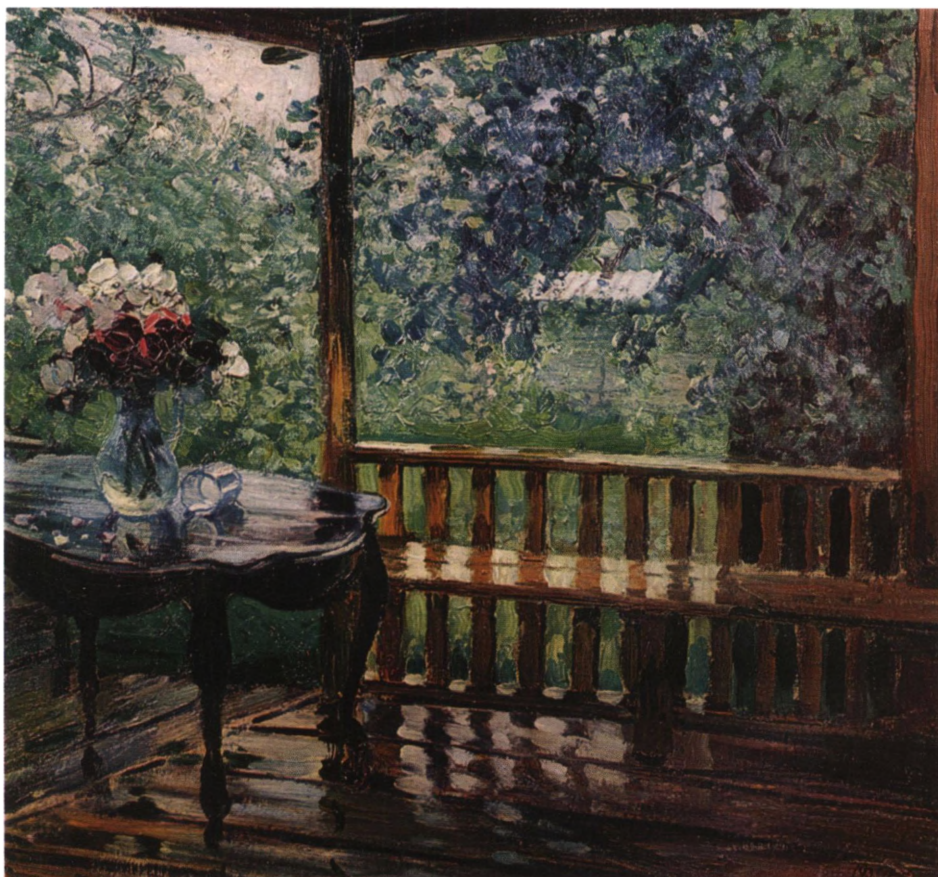
Как ни удивительно, но наряду со столь масштабными и трудоемкими полотнами художник успевал создавать совсем иные произведения. Необычайная работоспособность позволила Герасимову написать помимо названных, ставших одиозными картин многочисленные работы, не связанные с идеологией и официозом и представляющие собой образцы прекрасной живописи. К таким произведениям относятся камерные работы, пейзажи, натюрморты с цветами, портреты. Пейзажи и цветы — сквозной мотив в творчестве художника, начиная с 1910-х годов и до конца жизни. Не менее известной, чем портреты Сталина, является картина «После дождя (Мокрая терраса)» (1935) — незамысловатый пейзаж, ставший, однако, художественным шедевром. В этом ряду можно упомянуть также картины «Полдень. Теплый дождь» (1939), «Розы» (1940), «Деревья в цвету», «Яблоня в цвету» (1946), «Гроза» (1946), «Песня скворца» (1948), «Полевые цветы» и множество других. В последний год жизни Герасимов написал натюрморт «Сирень».

Столь же неутомимым художник был и в создании портретов. Кроме политических деятелей он писал артистов, писателей, художников. Так, в конце 1930-х годов появились портреты О.В. Лепешинской (1939), А.К. Тарасовой, Тамары Ханум

(1939), И.М. Москвина (1940). В 1944 году Герасимов написал «Групповой портрет старейших художников И.Н. Павлова, В.Н. Бакшеева, В.К. Бялыницкого-Бирули, В.Н. Мешкова». Автор объяснял свой выбор общностью реалистических убеждений этих художников и тем, что они дружили, а он сам «знал и любил их больше других». Известен также созданный в военное время его «Автопортрет с трубкой» (1943). Примечателен датированный 1954 годом портрет поэта С.Я. Маршака. От чисто импрессионистического письма, которым отличались портреты раннего периода («Портрет Н. Гиляровской»; «Семейный портрет», 1934), художник перешел к более строгому рисунку и сдержанному, богатому нюансами колориту, одновременно усилилось его внимание к психологической характеристике портретируемых.



А.М. Герасимов
Полдень.
Теплый день
1939



А.М. Герасимов
После дождя
(Мокрая терраса)
1935

¹⁰ Герасимов А. М.
Жизнь
художника. М.:
Изд-во Академии
художеств
СССР, 1963.

¹¹ РГАНИ. Ф. 5.
Оп. 30. Д. 25.
Л. 36.

А. М. Герасимов
Бомбей.
Танцовщица



А. М. Герасимов
Портрет
балерины
О. В. Лепешинской
1939

Особенно удачным в этом отношении представляется портрет старейших художников, где автору удалось передать благородство «благоухания седин» своих старших товарищей по цеху и их неповторимые индивидуальные черты¹⁰.

В 1940-е и начале 1950-х годов Герасимов был удостоен всех возможных наград и премий. Он стал лауреатом четырех Сталинских премий, в 1943 году ему было присвоено звание народного художника СССР. Герасимов занимал высокие административные должности: в период с 1939 по 1954 год он возглавлял Оргкомитет Союза художников СССР; с 1947 по 1957 год был первым президентом Академии художеств СССР. Конец 1940-х и 1950-е годы — это период острого противостояния между Академией художеств СССР, секретариатом Оргкомитета Союза художников СССР и МОСХ, возникшего в ходе общеполитической борьбы с космополитизмом. В художественном сообществе это вылилось прежде всего в борьбу с импрессионизмом, которую возглавил Герасимов. В противостоянии победа осталась за Московским союзом, а Академия художеств лишилась своего первого президента: в 1956 году Министерство культуры предложило освободить Герасимова от обязанностей президента Академии художеств «из-за неправильного поведения, нетерпимости к критике, грубых и бестактных высказываний»¹¹, и в 1957 году он был освобожден от всех занимаемых должностей. Последние годы Герасимова были печальны. Его работы не выставлялись, в музеях его картины были убраны в запасники. Почти через 50 лет после смерти художника, в 2012 году, в Лондоне галерея Леонида Шишкина показала выставку под названием «Веласкес Сталина. Александр Герасимов и алхимия власти».

БОРИС Владимирович Иогансон (1893–1973) – один из столпов социалистического реализма, в оценке творчества которого возобладали идеологические мотивы, затушевывавшие достоинства замечательного живописца. Выходец из обрусевшего шведского рода, Иогансон рано почувствовал свое призвание; по его собственным словам, «местом его воспитания» стала Третьяковская галерея. «Я начал туда ходить, как верующий человек в церковь». После окончания школы-студии П.И. Келина, ученика В.А. Серова, будущий художник поступил в МУЖВЗ и с 1912 по 1918 год обучался под руководством А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, С.В. Малютина и К.А. Коровина. На колористический строй его живописи и в целом на становление его как художника глубокое воздействие оказал К.А. Коровин, что отмечают большинство исследователей. Сам Иогансон вспоминал, что Коровин в живописном отношении влиял даже на таких художников, как Серов и Левитан. Однако не только Коровин, но и другие выдающиеся мастера оказали влияние на молодого художника, что вместе с собственным обостренным чувством цвета и склонностью к психологическому жанру образвало Иогансона-живописца. Интерес к содержательной стороне живописи проявился у него



Б.В. Иогансон
Сговор у кулака
1933–1934

еще во время обучения, впрочем, «жанр с психологией» вызывал сомнения у Коровина, призывавшего ученика писать «без сюжетов», непосредственно изображать природу: «Мой учитель, замечательный художник Константин Коровин, не одобрял моей тяги в годы ученичества к работе над сюжетными полотнами, к картине. Он говаривал мне: — Зачем тебе сюжет, чего беспокоишься, иди на улицу, гляди широко раскрытыми глазами, пиши природу такой, какой ее видишь, какой она встречает тебя каждодневно и на каждом шагу»¹².

¹² Иогансон Б.В.
За мастерство
в живописи.
С. 113.

Первый успех сопутствовал произведению «У всенощной» на ученической выставке работ 1914—1915 годов. На картине изображена вечерняя служба в Успенском соборе Кремля, на переднем плане — женщина в черной вуали. Это была весьма злободневная тема для периода Первой мировой войны. На работу обратил внимание М.А. Нестеров, разыскавший молодого автора и сказавший ему: «Это настоящее, это от подлинного искусства». Более того, картина была куплена прямо на выставке неким коллекционером. Таким образом, уже первая работа была исполнена в психологическом и злободневном жанре, что не было случайностью — этот жанр для художника стал основным на протяжении всего его творческого пути.

В годы Гражданской войны Иогансон работал художником-декоратором, а иногда и актером в разных частях страны — от Сибири до Украины. Богатый жизненный опыт, полученный в те годы, будет претворен в будущем творчестве. В 1922 году Иогансон вернулся в Москву и через некоторое время примкнул к АХРР. Он принял участие в молодежной выставке (1921) и в достаточно престижной и показательной «Первой русской художественной выставке» в Берлине в 1922 году наряду с такими известными мастерами, как Н.И. Альтман, А.Е. Архипов, И.Э. Грабарь, Д.П. Штеренберг и др.

В выставках АХРР Иогансон начал участвовать с ее IV выставки «Красная Армия. 1918—1923», где представил «Портрет тов. Механошвили, заместителя начальника главного управления Всеобуча» и «Портрет члена коллегии НКВД тов. Кедрова». На следующей V выставке 1923 года появилась его работа «На борьбу с разрухой». Поездки по стране, в том числе путешествие на Кавказ, отразились в ряде этюдов и большой картине «Строительство Земо-Авчальской гидроэлектростанции» (1925). Это полотно, а также цикл этюдов и дорожных зарисовок («Гелатский монастырь», «Кутаис, река Рион», «Батум», «Чаквинские чайные плантации», «Тифлис», «Кутаис — ночь», «Черное море», «Батум — гавань», «Тифлис — фруктовый базар» и др.) были показаны на VIII выставке АХРР «Жизнь и быт

народов СССР» 1926 года. Картина «Строительство Земо-Авчальской гидроэлектростанции» выделяется в творчестве художника преобладанием пейзажно-индустриального мотива, приглушенным охристым колоритом, мощной энергетикой вздымающихся построек, конкурирующих с природным ландшафтом. Люди здесь едва различимы, но их могущество уже зафиксировано в гигантских по сравнению с ними сооружениях. Это нетипичный мотив для художника, скорее — дань времени, но дань талантливая и своеобразная.

На выставке 1927 года экспонировались крымские этюды. Вероятно, в эти годы живописец набирался впечатлений, пробуя силы в небольших, за единственным исключением, работах. Тем более ярким его выступление оказалось в 1928 году, когда на знаменитой X выставке АХРР он продемонстрировал большое полотно «Узловая железнодорожная станция в 1919 году». С этой работы художник стал тем Иогансоном, который войдет в историю советского искусства как автор монументальных полотен на революционно-историческую тематику, написанных с исключительной художественной силой и профессиональным мастерством. Картина выставилась на экспозиции АХРР в Кельне и была отмечена многими критиками¹³.

Это многофигурное полотно, включающее несколько обособленных групп, объединяется в общую композицию темой разрухи и тяжелейших испытаний, выпавших на долю народа во время Гражданской войны. Оборванные, истощенные, отчаявшиеся люди, очевидно, в ожидании неведомого поезда расположились на придорожном пространстве. В центральной части картины как символ неустройства на импровизированной водокачке раскачивается рукав для наполнения резервуаров водой, на переднем плане — изможденная женщина с грудным ребенком, старик в лохмотьях, угадываются фигуры тифозных больных на заднем плане. Люди разобщены в пространстве, но их объединяет общее чувство беды. Дополняют впечатление разрухи оголенные деревья и сумрачное облачное небо. Ярким контрастом выделяется группка веселых красноармейцев в левой части картины, которая, возможно, по замыслу



Б.В. Иогансон
Советский суд
1928

¹³ Assoziation der revolutions Kunstker «ACHR». 1929.

автора должна была символизировать уверенность в том, что «поезд пойдет». Каждый персонаж наделяется острой психологической характеристикой. На большом полотне нет незаполненного пространства, здесь много деталей, работающих на общий замысел.

В том же 1928 году Иогансон написал еще две крупные картины, ставшие заметными вехами в его творчестве: «Рабфак идет» и «Советский суд». Обе картины демонстрировались на XI выставке АХР «Искусство в массы» в 1929 году. «Рабфак идет» — оптимистичное полотно, это как бы коллективный портрет молодежи, получившей в новых социальных условиях возможность учиться. Художнику удалось передать в энергично шагающих молодых людях волю и целеустремленность. Мажор и оптимизм излучают их одухотворенные лица, мажорно и оптимистично звучит и яркая цветовая гамма.

«Советский суд» — насыщенная яркими красками и выразительными психологическими характеристиками картина с бытовым

Б.В. Иогансон
Моя мать
1934

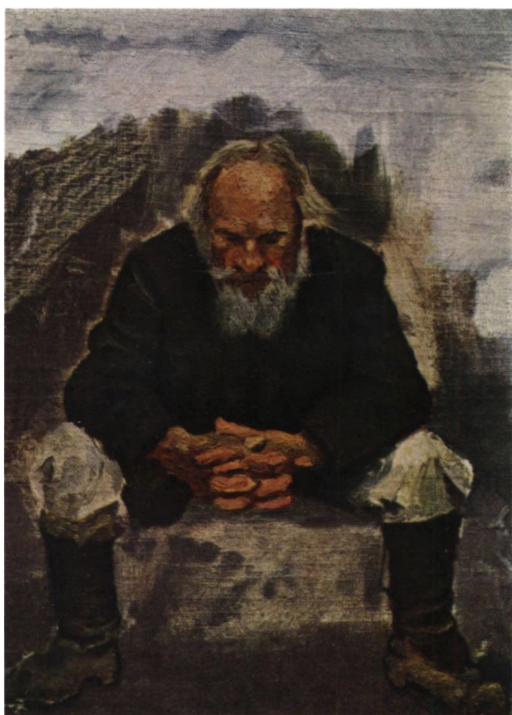
Б.В. Иогансон
Голова мужчины
1933

Б.В. Иогансон
Узловая
железнодорожная
станция
в 1919 году
1928





Б.В. Иогансон
Строительство
Земо-
Авчальской
гидроэлектростанции
1925



драматическим сюжетом, несколько скрашенным юмористической трактовкой одного из главных персонажей. Глядя на молодую мать с ребенком и уклоняющегося от своих отцовских обязанностей мужчину, оказавшегося перед лицом строгих судей, зритель не сомневается, что справедливость восторжествует.

По этим полотнам видно, как уверенно овладевал Иогансон пластическими средствами для создания тематической реалистической картины, отражающей разные стороны советской действительности. Несомненной удачей Иогансона стало

Б.В. Иогансон
Старик-
крестьянин
Этюд
1928

Б.В. Иогансон
Рабфак идет
(«Вузовцы»)
1928

Б.В. Иогансон
Портрет девушки
(студентки)
1949



¹⁴ Костин В.И. Кто там шагает правой? // Панорама искусств. 1989. № 12. С. 215.

На с. 91:
Вверху слева:
Б.В. Иогансон
Допрос коммунистов
1933

Вверху справа
и внизу слева:
Б.В. Иогансон
Иллюстрации
к повести
А.М. Горького
«Мать»
1937

Внизу справа:
Б.В. Иогансон
Обыск
в профсоюзе
1929

совпадение естественных пристрастий художника, вызова времени и социального заказа. Наиболее востребованной явилась в 1930-е годы именно тематическая картина. Как вспоминал искусствовед В.И. Костин, о проблеме тематической картины «говорили и писали всюду — в газетах, журналах, на обсуждении выставок и на дискуссиях. Ее решения требовали буквально от всех — от пейзажистов, портретистов, от тех, кто мог и не мог писать жанровые, исторические и вообще так называемые тематические картины»¹⁴. Именно в такой атмосфере появилось, возможно, самое известное полотно в советской живописи «Допрос коммунистов» Иогансона, завершённое в 1933 году к московской выставке «Художники РСФСР за XV лет». Эта картина закрепила за художником репутацию сложившегося мастера и выдвинула его в первые ряды советских живописцев. Идеологическое содержание картины не нуждалось в пояснениях — на ней без полутонов показано противостояние между главными противоборствующими силами того времени, и явно обречённые на гибель коммунисты предстают моральными победителями. При этом художественные достоинства — композиция, мощное цветовое наполнение, тональное богатство палитры, точность и уместность деталей — способствовали раскрытию повествовательного наполнения полотна. Наиболее авторитетный критик того времени А.М. Эфрос в обзорной статье о выставке написал, что Иогансон в работах «Узловая железнодорожная станция»

и «Допрос коммунистов» поднимается до репинского уровня¹⁵. За последнюю работу в 1941 году художник одним из первых был награжден учрежденной незадолго до этого Сталинской премией первой степени.

¹⁵ Эфрос А.М.
Вчера, сегодня,
завтра.

К следующей значимой выставке «Индустрия социализма» 1939 года Иогансон создал монументальное полотно «На старом уральском заводе. Демидовский Урал». В основу этой картины легли впечатления художника от путешествия на Урал, где он «набрел на старинный завод петровского времени», а также от литературы о демидовских предприятиях и от романа Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». На картине в темных, серых и багровых





Б.В. Иогансон
На старом
уральском
заводе.
Демидовский Урал
1937

тине присуща исчерпывающая психологическая характеристика, все они в представленной сцене играют свою роль, что напоминает о театральном опыте художника, использованном при построении максимально выразительной композиции.

Во время Великой Отечественной войны Иогансон вместе с другими известными художниками участвовал в создании больших тематических панно для выставки «Великая Отечественная война» (1942). П.И. Котов, Г.К. Савицкий и Б.В. Иогансон подготовили панораму «Народные мстители». Когда в 1943 году было учреждено звание «Народный художник СССР», первыми его удостоились А.М. Герасимов и Б.В. Иогансон.

Свою следующую большую картину «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола» Иогансон написал в 1950 году. Она была выполнена распространенным в то время бригадным методом — коллективом живописцев, в который вошли В.В. Соколов, Д.К. Тегин, Н.П. Файдыш-Крандиевская, Н.Н. Чебаков. Еще молодые тогда художники выполняли порученные им части картины по подготовленному Иогансоном эскизу. Он руководил их работой и на последнем этапе внес окончательные поправки. Именно поэтому картина не стала обезличенным образцом коллективного творчества, а несет ощутимые признаки иогансоновского художественного стиля.

Не избежал художник и «герасимовского» соблазна создания помпезных официозных картин с фигурой Сталина. В 1952 году, на излете сталинской эпохи, появилось громадное полотно с настолько вызывающе льстивым названием, что в наши дни

оно наводит на мысль об иронии: «Наш мудрый вождь, учитель дорогой, И.В. Сталин среди народа в Кремле». Но едва ли автор был настроен иронически, скорее ему казалась оригинальной и интересной задача с помощью ярких всплесков живописной палитры передать богатство и разнообразие национального состава советского народа.

Кисти Иогансона принадлежат и многочисленные камерные живописные произведения, в том числе портреты, в которых в наибольшей степени проявилось его мастерство. К ним относятся портреты актрисы Д.В. Зеркаловой (1947)



Б.В. Иогансон
Рабочий
Фрагмент картины
«На старом уральском
заводе. Демидовский
Урал»
1937

и В.И. Немировича-Данченко (1948). Менее известны портреты членов семьи художника. В последние годы он писал преимущественно пейзажи и натюрморты. Особенно знамениты и любимы ценителями живописи несравненные иогансоновские розы, кажется, сохранившие на полотне свою первоизданную свежесть и красоту.

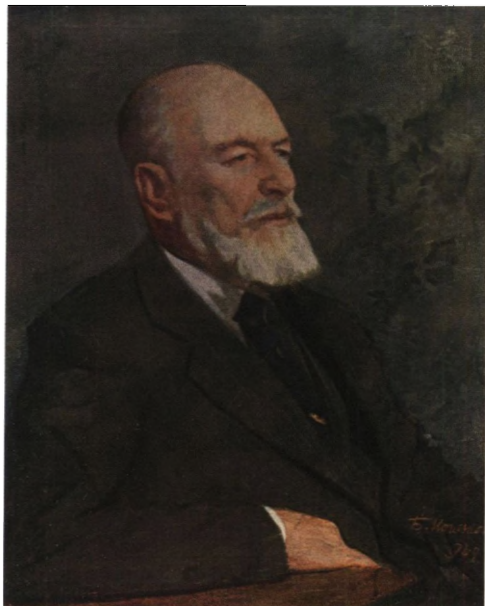
Иогансон вел активную преподавательскую деятельность. С 1937 по 1961 год он работал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, а с 1964 года преподавал в Московском государственном академическом институте им. В.И. Сурикова.

В 1952 году вышла книга Иогансона «За мастерство в живописи», посвященная художественным проблемам и природе мастерства в реалистическом искусстве.

В 1953 году Иогансон стал вице-президентом, а в 1958—1962 годах был президентом Академии художеств СССР, сменив на этом посту А.М. Герасимова. В 1965—1968 годах он был первым секретарем Правления Союза художников СССР.

Б.В. Иогансон
Выступление
В.И. Ленина
на III съезде
комсомола
1950





Б.В. Иогансон
Портрет
В.И. Немировича-
Данченко
1948

Б.В. Иогансон
Натюрморт. Розы
1959

Б.В. Иогансон
Портрет дочери
1928

А.В. Григорьев
Фотография
с выставки художника.
Архивная съемка



АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ГРИГОРЬЕВ (1891—1961) стоял у истоков создания АХРР, и его жизнь, возможно, максимально отражает все сложности той бурной эпохи. Творческое наследие художника невелико, но его драматическая судьба и привлекательность человеческой личности дали основания включить в эту книгу посвященный ему очерк. Родился Григорьев в селе Пертнуры Казанской губернии. Начальное профессиональное образование он получил в 1910—1915 годах в Казанской художественной школе у известного живописца

Н.И. Фешина. В 1915—1917 годах Григорьев продолжил обучение в МУЖВЗ под руководством К.А. Коровина и А.Е. Архипова. Одновременно будущий художник занимался в студиях В.Н. Мешкова, И.И. Машкова и Ф.Н. Рерберга. Выставяться он начал с 1914 года.

Весьма интересна не только творческая, но и общественно-политическая биография Григорьева. Он был членом партии эсеров в 1909—1918 годах, с 1918 года стал членом РКП(б). В Москве он служил статистиком Всероссийского земского союза. С 1918 по 1921 год Григорьев работал в Козьмодемьянске, недалеко от которого находилось его родное село, где был учителем, возглавлял волостной отдел народного образования, стал основателем Свободных художественных мастерских. В 1920 году Григорьев был председателем уездного комитета РКП(б). Он стал участником Всероссийского совещания активных работников мари, Всероссийской конференции марийских коммунистов, делегатом 10-й конференции РКП(б), 8-го Всероссийского съезда Советов. Григорьеву удалось организовать в Козьмодемьянске первую местную художественную выставку. Он планировал создать здесь «малую Третьяковку», и судьба поспособствовала появлению если не местной Третьяковки, то вполне представительного музея. В мае 1918 года в городе оказался с передвижной выставкой будущий соратник Григорьева по АХРР П.А. Радимов. Вместе с казанским художником Г.А. Медведевым он привез сюда организованную ими Волжско-Камскую передвижную выставку, включавшую 40 работ местных художников и картины из частных собраний Казани. (В составе этой выставки были подлинные полотна И.К. Айвазовского, Р.Г. Судковского, Т.А. Неффа, Л.Л. Каменева, К.Е. Маковского, П.П. Кончаловского,

А.И. Корзухина, И.И. Машкова и большая подборка произведений Н.И. Фешина.) В это время Казань захватили белые, и возвращаться туда с произведениями искусства художники не решились, в итоге картины навсегда остались в Козьмодемьянске. Позднее здесь появился Григорьев, наделенный большими полномочиями, и по его инициативе был создан краеведческий музей с художественным отделом, открытый 7 сентября 1919 года. Основой музея стали картины, привезенные Радимовым и Медведевым. В этот период Григорьев исполнил несколько портретов близких ему людей и общественных деятелей («Портрет отца», 1919; «Портрет С. Локтева», 1920; «Портрет Алафузова», 1920).

В 1922 году Григорьева отозвали в Москву на партийную работу, он стал инструктором ЦК РКП(б), работал в Наркомпросе по делам музеев и вопросам изобразительного искусства. Григорьев присутствовал на диспуте о реалистическом искусстве на закрытии 47-й выставки передвижников и стал в итоге одним из организаторов АХРР: помощником председателя до 1923 года и председателем в 1923–1929 годах. В 1926 году он вошел в группу художников, командированных к И.Е. Репину. «Григорьев — святая душа-человек», — писал Репин после этого посещения в письме своему знакомому журналисту¹⁶.

¹⁶ Хвостенко Т.В.
Вечера
на Масловке
близ Динамо.
С. 175.



Ф.В. Малютин
Портрет
А.В. Григорьева
1923

Выставка
А.В. Григорьева
Архивная съемка
1936



¹⁷ Ассоциация художников революционной России.

А.В. Григорьев
Фотография
с выставки художника.
Архивная съемка



Григорьев активно участвовал в выставках АХРР, начиная с ее второй выставки. На ней он показал портреты военных командиров: военкома штаба 1-й Конной армии Буденного А.М. Джабита, начальника партизанских отрядов на Кавказе А.М. Лапина, командира полка им. Степана Разина М.С. Князева. На следующей выставке снова демонстрировались портреты: члена Президиума ВЦСПС А.И. Удова, работников культуры В.Я. Яроцкого и В.М. Бахметьева. На VIII выставке «Жизнь и быт народов СССР» были показаны украинские зарисовки художника, в том числе «Украинка», «Украинский дворик», «Хата», «Село Барановка», «Вол», «Незаможник (бедняк)». На IX выставке снова преобладали портреты, в том числе А.К. Цветкова-Просвещенского, В.А. Тропина, И.М. Косонова, художника А.Е. Архипова, А.М. Скворцова, Лысенко и автопортрет. На XI выставке экспонировались работы на марийскую тематику — портреты культуротника и знатока местной истории В.А. Григорьева и М.Н. Першуткина, а также зарисовки национальных типажей и этюды¹⁷. Единственная персональная выставка художника состоялась в 1936 году в клубе московского завода «Каучук».



В декабре 1929 года Григорьев вышел из АХР вместе с большой группой ее старых членов, что было вызвано деструктивными процессами в организации и постановлением «О чистке АХР». В итоге он стал основателем и председателем объединения «Союз советских художников» (1930—1932). В 1930-е годы Григорьев был задействован во многих художественных организациях и занимал весьма высокие посты. Так, в 1933—1936 годах он входил в руководящий состав знаменитого кооператива «Всекохудожник». Сохранились свидетельства, что он оказывал активную помощь нуждающимся художникам, в том числе известным. Кроме того, он был также заместителем директора Третьяковской галереи, художественным редактором Госиздата, заведующим отделом Музея Революции.

В 1938 году Григорьев был репрессирован и сослан в Казахстан. Возможно, причиной ареста и ссылки было сотрудничество с Ю.М. Славинским, председателем «Всекохудожника», расстрелянным в то время, что повлекло за собой репрессии и в ближайшем его окружении. В ссылке, под Карагандой, Григорьев провел восемь лет. В 1946 году он вернулся из ссылки, но не имел права жить в Москве, поскольку все еще был «врагом народа», вплоть до реабилитации в 1954 году. Художник поселился в Тарусе, где у него был дом, купленный в 1930-е годы. Зарабатывал он изготовлением вывесок для закусочных и кафе. После реабилитации Григорьеву было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Марийской АССР. Свое собрание картин он передал в Козьмодемьянский музей. В Козьмодемьянском культурно-историческом музейном комплексе наряду с другими праздниками отмечается 28 мая — день рождения Григорьева, а перед музеем установлен бюст художника.

ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ КАЦМАН (1890—1976) вошел в историю советского изобразительного искусства прежде всего как активнейший функционер АХРР и один из ее основателей. Его живописное и графическое наследие несет живой отпечаток бурной эпохи, в которую жил художник. Кацман родился в Харькове, профессиональное образование получил, обучаясь в Саратовском Боголюбском художественном училище (1902—1905; в 1905 году был исключен за участие в забастовке), затем год учился у Н.К. Рериха и А.И. Щусева в Школе поощрения художеств в Петербурге и после исключения за принадлежность к марксистскому кружку три года преподавал в частной художественной школе и продолжал посещать натурные классы. В 1909 году он переехал в Москву и поступил в МУЖВЗ, где по 1916 год учился под руководством К.А. Коровина и С.В. Малютина по классу портрета. Свои работы он начал экспонировать с 1908 года в Товариществе передвижных художественных выставок. За длительный период обучения Кацман определился в своей приверженности к реализму и был последователен в неприятии других стилистических направлений. Исполненные еще в 1912—1916 годах портреты жены, К.С. Малевича, с которым Кацман был в свойстве (они были женаты на сестрах Рафалович), и автопортрет показывают высокий уровень мастерства молодого художника.



Е.А. Кацман
Портрет
И.Е. Репина
1926

С 1918 года Кацман начал участвовать в общественной деятельности, был членом ЦК Всероссийского профессионального союза работников искусств (Всерабиса). В марте 1922 года вместе с А.В. Григорьевым и П.А. Радимовым он участвовал в создании АХРР и стал ее секретарем. Кацману, с его активностью и преданностью советской власти, без труда удалось войти в число наиболее заметных художников-функционеров АХРР. О нем говорили, что он «всегда был как бы конденсатором организующей энергии для всего движения». Он дружил с К.Е. Ворошиловым; как упоминалось, вместе с П.А. Радимовым и С.А. Уншлихт делил мастерскую в Кремле, которую посетили Сталин и Ворошилов; в 1926 году вместе с И.И. Бродским, П.А. Радимовым и А.В. Григорьевым участвовал в поездке в Пенаты (тогда территория Финляндии) к И.Е. Репину с целью склонить его к возвращению в советскую Россию, а в 1933 году вместе с А.М. Герасимовым и И.И. Бродским был приглашен на дачу к Сталину. Дневники Кацмана, которые он вел на протяжении десятилетий, стали уникальным историческим документом, передающим атмосферу времени и многое проясняющим в поступках художников той эпохи, история которой исполнена мифов.



Е.А. Кацман
Портрет
М.В. Фрунзе
1925

Е.А. Кацман
Портрет
С.М. Буденного
1927

Кацман специализировался на жанре портрета и создал галерею портретов видных деятелей Советского государства и культурной элиты преимущественно 1920-х годов. Он последовательно представлял свои работы на всех выставках АХРР. Так, на ее второй выставке в 1922 году экспонировались портреты начдива О.И. Городовикова, военного врача В.А. П-го, управделами ВВРС Мильмана. На III выставке было представлено несколько портретов (генерального секретаря Профинтерна С.А. Лозовского, председателя ЦК Всерабиса Ю.М. Славинского, председателя ЦК Рабпроса А.А. Коростылева, председателя ЦК бывшего союза театральных рабочих), зарисовки, выполненные на солеваренных заводах в Харьковской области и на Первом государственном заводе в Бутырьках. На IV выставке художник показал рисунки к портрету главкома Красной армии С.С. Каменева, портреты Ф.Э. Дзержинского, И.С. Уншлихта, О.И. Городовикова; на V выставке — портрет В.И. Ульянова-Ленина. К следующим выставкам количество портретов увеличилось: на VI выставке было представлено 15 портретов не только политических и военных деятелей, но и литераторов (И.М. Касаткина, В.В. Казина, М.П. Герасимова, В.Т. Кириллова), художников-основателей АХРР (А.В. Григорьева, П.А. Радимова) и автопортрет, а также портреты профессоров Н.М. Тулайкова и Скорнякова. Были выставлены также рисунки, посвященные похоронам В.И. Ленина. На VII выставке демонстрировались уже 18 портретов. Среди портретируемых были как представители высших эшелонов власти (К.Е. Ворошилов, Е.М. Ярославский, А.В. Луначарский, М.И. Калинин), так и частные лица (внучка П.А. Вяземского



Е.А. Кацман
Портрет
Е.М. Ярославского
1924



Е.А. Кацман
Портрет
В.Н. Перельмана
1924

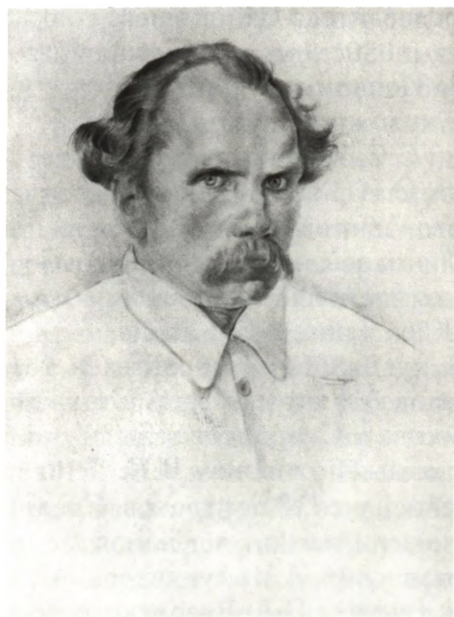


Е.А. Кацман
Портрет
М.И. Калинина
1924

Е.П. Вяземская-Шереметьева, жена, художник В.Н. Перельман и его жена и др.). Готовясь к VIII выставке «Жизнь и быт народов СССР», судя по общности натуры, Е.А. Кацман и А.В. Григорьев ездили за материалом на Украину и делали зарисовки в селе Баранівка на Полтавщине. В результате поездки у Кацмана составила более многочисленная, чем у Григорьева, серия портретов жителей деревни; он также выполнил некоторые жанровые зарисовки (««Слушают». Члены сельской комячейки», «Баранівские селяне», «Мать и дочь»). Кроме того, на выставке были показаны портрет жены Григорьева и зарисовки к разделу «Памяти

Е.А. Кацман
Портрет
П.А. Радимова
1929

Е.А. Кацман
Портрет
С.М. Городецкого
1930



На с. 103:
Е.А. Кацман
Портрет
А.В. Григорьева
1925

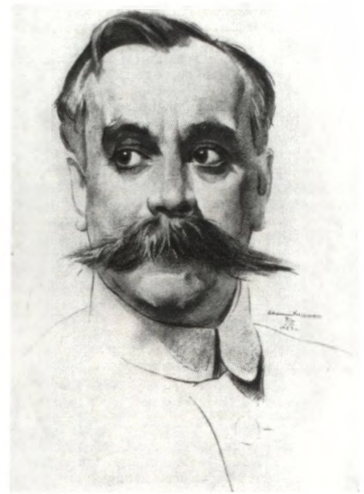
Е.А. Кацман
Портрет
С.С. Каменева
1923

М.В. Фрунзе». Позволив себе передышку, на IX выставке Кацман представил только три портрета: П.А. Радимова, С.А. Уншлихт и М.А. Савельева. На X выставке АХРР «X лет Красной Армии» в 1928 году он продемонстрировал 17 работ — исключительно портреты. Наиболее известными личностями среди портретируемых были И.С. Уншлихт, Р.А. Муклевич, С.М. Буденный, Ф.Ф. Раскольников, Леонид Леонов (фигурирующий как военный корреспондент, хотя к этому времени уже был написан принесший широкую известность автору роман «Барсуки»), комендант Кремля Р.А. Петерсон, Демьян Бедный и др. Многие из портретируемых стали в следующем десятилетии жертвами репрессий.

Эту, десятую, выставку посетило Политбюро в полном составе во главе со Сталиным. Благодаря инициативе Кацмана Сталин оставил свой отзыв о выставке — одно из немногих свидетельств его отношения к изобразительному искусству: «Сталин пробыл на выставке часа полтора. Я понял, что это веха в истории советского искусства, советской культуры. Я понял, что это нужно закрепить документом. И когда после осмотра мы вместе собрались... я преподнес Иосифу Виссарионовичу книгу отзывов и попросил его записать впечатления о выставке. “Это нужно?” — спросил он. “Очень, очень нужно”, — сказал я. Он взял ручку, обмакнул в чернила и с серьезным выражением лица мелким почерком написал: “Был 26 февраля 1928 года. В общем, по-моему, хорошо”»¹⁸.

Учитывая свойственный Кацману дар поразительно точно передавать внешнее сходство, а также его приверженность портретному жанру и поставленную цель запечатлеть выдающихся людей эпохи, нетрудно сделать вывод, что художник, безусловно, стремился создать портрет Сталина, к которому, судя по дневниковым записям, испытывал чувство глубочайшего преклонения. Но Кацману удалось сделать только несколько карандашных рисунков Сталина: зарисовку на ипподроме в 1927 году, профильный рисунок для газеты «Известия» (1929) к 50-летию вождя и рисунок с натуры в 1933 году во время выступления Сталина на съезде колхозников в Большом театре.

Дневниковые записи Кацмана предоставляют нам подробное описание посещения им вместе с И.И. Бродским и А.М. Герасимовым дачи Сталина 8 июля 1933 года. Из него видно, как пытались попавшие к Сталину художники использовать этот случай в своих интересах, в частности в борьбе со своими заклятыми



¹⁸ Цит. по:
Хвостенко Т.В.
Вечера
на Масловке
близ Динамо.
С. 242.

Е.А. Кацман
Портрет
Киры
1936

На с. 105:

Е.А. Кацман
«Умелые руки»
1953

Е.А. Кацман
Чтение «Повести
о настоящем
человеке»
1950



врагами «формалистами». Кацман пишет: когда они «заговорили о формализме, Сталин спрашивает с хитрой и ласковой улыбкой, что такое формализм. Опять берем каталог [“наркомовской выставки”, очевидно, “Художники РСФСР за XV лет”. — Б.И.] и говорим на примерах Шевченко, Штеренберга и других. Вот видите, Иосиф Виссарионович, здесь не важны идеи, чувства, а важны особые технические приемы, красочные пятна и т.д. — Это никуда не годится, — говорит Сталин. — Нужен живой человек, живой цвет, живая вода, движение, нужно все живое, вот какие нам

картины нужны, вот какое искусство нам нужно. Портрет должен быть похож. непохож, значит, плохо, и это не портрет»¹⁹.

Кацман создал еще много портретов помимо тех, что выставались на выставках АХРР: И.Е. Репина (1926), К.Е. Ворошилова (1933), И.И. Бродского (1934), А.М. Панкратовой (1947), Б.А. Лавренёва (1947), М.Н. Тухачевского, Я.Б. Гамарника, Л.М. Гавро, Ю.И. Либединского, Е.М. Чепцова, Б.В. Иогансона, Р.М. Глиэра и др. Стоит упомянуть в этом ряду два портрета, выполненные в кремлевской мастерской: соратника Ленина, старого большевика М.С. Ольминского и И.А. Махмасталя, дипкурьера, бывшего рядом

с Т.И. Нетте во время нападения на них белогвардейцев, когда Нетте застрелили, а раненому Махмасталю удалось сохранить дипломатическую почту.

Большинство портретов Кацмана выполнено карандашом, сангиной и пастелью, что принято объяснять нехваткой времени для позирования у его занятых моделей. С другой стороны, именно в этой технике работали многие художники начала XX века, в том числе учитель Кацмана С.В. Малютин. Свой принцип



¹⁹ Цит. по:
Хвостенко Т.В.
Вечера
на Масловке близ
Динамо. С. 230.

Е.А. Кацман
Дети за чтением
1923

изображения Кацман называл «художественным документализмом» и рисовал только с натуры. Современники высоко оценивали дар Кацмана-портретиста. Вот что писал об этом поэт С.М. Городецкий: «Евгений Кацман — один из лучших портретистов этой группы. В его портретах — напряженное внимание честного попутчика революции... Он — типичный рисовальщик момента. Ему никогда не нужно обобщать свою натуру до типа, и напрасно критика навязывает ему тенденцию старого живописного портрета. Он весь укладывается в карандаше, и даже сангиновая подкраска — лишний плеоназм в его фактуре. Потомки, больше чем современники, будут ему благодарны за доходящую иногда до жути, до гротеска (Коган, Григорьев и другие) правдивость его повестей-портретов»²⁰.

Со временем у художника появились и многочисленные жанровые картины, среди них наиболее известны «Ходоки у Калинина» (1927), «Автопортрет с семьей» (1927), «Калязинские кружевницы» (1928), «Моя семья» (1930), «Чтение Сталинской конституции» (1939) и др. По существу, это групповые портреты. Переключение на другой жанр, возможно, объясняется и изменением конъюнктуры в середине 1930-х годов, когда Кацман оказался оттесненным от правительственной верхушки.

На протяжении всего периода существования АХРР (АХР) и позднее, уже в рамках Московского союза художников, Кацман не просто активно, но с особой страстью боролся против «формализма», принимая участие в многочисленных дискуссиях, частных беседах и, как уже говорилось, при встречах с представителями власти. В его дневниках отражен накал этой борьбы, приводившей к тяжелым личным отношениям между художниками. Из этих дневников становится очевидным, насколько борьба с «формализмом», причины которой обычно объясняют партийным прессингом, представляла собой гораздо более сложное явление.

В период Великой Отечественной войны художник создал многофигурные композиции «Вести с фронта», «От Советского Информбюро», влившиеся в поток характерной художественной продукции военного времени. Свообразием отличаются работы Кацмана, посвященные детям. Наряду с пленительным портретом



²⁰ Цит. по: Ассоциация художников революционной России. С. 283.

Млады Финогеновой (1946) он создал ряд полотен, где явно отошел от придающего силу его творчеству «художественного документализма». Такие работы, как «Встреча челюскинцев», «Пионеры у старика-крестьянина», «Друзья», «Умелые руки», «Учиться, учиться и учиться!», трудно назвать творческими удачами автора. Это скорее не слишком успешные попытки вписаться в общий художественный процесс. Еще более беспомощными выглядят работы 1960-х годов о целине.

В 1947 году Кацман стал членом-корреспондентом Академии художеств СССР. В 1970 году в честь восьмидесятилетия со дня рождения Кацману было присвоено звание народного художника РСФСР. Его персональные выставки состоялись в Москве в 1935, 1947, 1950 годах. Тем не менее его звездный час миновал вместе с расцветом АХР. В 1962 году на печально знаменитой выставке в Манеже, посвященной 30-летию МОСХ, был и Кацман. Он подробно и не без удовольствия описал в дневнике произошедшее на вернисаже, где глумились над его старыми противниками и их последователями. Но это была сомнительная радость побежденного.

Е.А. Кацман
Калязинские
кружевницы
1928



Николай Борисович Терпсихоров (1890–1960) – художник, чьи многочисленные жанровые работы запечатали историю страны в разных проявлениях: от острых социальных схваток до появления примет нового быта и новых социальных типажей. Художественное образование Терпсихоров получил в 1907–1910 годах в студиях К.Ф. Юона и В.Н. Мешкова, а в 1911–1917 годах в МУЖВЗ, где обучался под руководством Н.А. Касаткина, А.М. Васнецова и К.А. Коровина. Участвовать в выставках он начал с 1913 года.

С 1917 года Терпсихоров служил в Красной армии, прошел курсы военно-маскировочной школы. В 1918–1919 годах он заведовал маскировочными мастерскими в Симбирске и Уфе. Ему довелось участвовать в военных операциях под Петроградом, Одессой, на Волге, в Белоруссии. В 1921 году он вернулся в Москву и начал работать в Окнах РОСТА, где писал лозунги и создавал плакаты.

Терпсихоров присоединился к АХРР в 1922 году. Он участвовал во всех ее выставках, начиная с 1922 года, и стал последовательным выразителем идеологического и эстетического направления Ассоциации. На выставке в 1922 году он представил небольшие работы «Уборка гаража», «Преграда уничтожена» и два этюда. На следующих четырех выставках экспонировались картины о жизни и быте рабочих, крестьян, красноармейцев: «Каширское железнодорожное депо», «Кирпичный завод», «Погрузка», «Сибирские партизаны», «Агитация среди крестьян», «Дележ хлеба в помещичьей усадьбе», «Самосуд казаков», «Пошивочное отделение фабрики Москвошвей», «Первый субботник на железнодорожном транспорте» (1925), «Враги коллективизации», «На маневрах. Красноармейцы среди населения» (1927) и др. Сюжеты картин отражают стремление художника быть верным намерениям АХРР, заявленным в ее декларации: «Документально запечатлеть величайший момент в истории в ее революционном порыве». Терпсихоров писал и картины на историко-революционные темы: «После приказа “Патронов не жалеть!”» (1925), «1905 год в Сормове» (1930), «Партия ссыльных» (1931), посвященные первой русской революции, «Бой у Никитских ворот» (1929) из истории октябрьских боев в Москве.

Подлинный успех и известность Терпсихорова связаны с написанной им в 1924 году картиной «Первый лозунг», продемонстрированной на VII выставке АХРР. Эта картина стала хрестоматийной в советской живописи 1920-х годов, а ее автор, несмотря на плодотворное и многолетнее дальнейшее творчество, воспринимался как автор одной картины. На ней изображен

художник в пальто, пишущий лозунг на кумачовом полотнище: «Вся власть Советам». Убедительно передан неуют запустения выстуженной зимним холодом мастерской, где разруха наложила свой отпечаток на всю обстановку. Но в полумраке светятся гипсовые слепки античных статуй «Венеры» и «Боргезского бойца», а поглощенность работой художника и алое пятно лозунга создают совсем иную атмосферу: явственное преодоление видимой убогой реальности творческим усилием художника. Это полотно настолько же символично, насколько и правдиво в передаче подлинных реалий послереволюционного быта. Картина явно автобиографична — это сам Николай Терпсихоров, работавший для Окон РОСТА и живший тогда в мастерской братьев Кориных на Арбате. Правдивость и оригинальность этого произведения заключались не только в очевидной художественной удаче, но и в теме, прошедшей мимо большинства художников того времени, искавших сюжеты где угодно, только не оглядываясь на себя самих. Терпсихоров обратился

Н.Б. Терпсихоров
Враги
коллективизации
1931





к теме «художник и революция», основываясь непосредственно на собственном опыте, что придало столь пронзительную искренность его картине.

В 1920–1930-е годы Терпсихоров совершил много творческих командировок по стране, в том числе на стройки Урала (вместе с художником П.И. Котовым), в Вологодскую и Архангельскую области. В это время им были созданы такие картины, как «Этап» (1926), «Русь обучается» (1926), «Новый “Мурзилка”» (1927), «Гадалка» (1927), «Окно в мир» (1929), «Конец разрухи на транспорте». В 1927 году он впервые побывал в Узбекистане, и эта поездка оказала благотворное влияние на обогащение его цветовой палитры. В результате художник создал серию картин: «Швея» (1929), «Самарканд. Улица» (1929), «Красный обоз хлопка», «Старое и новое» (1932), «Самаркандская девушка», «Шах-и-Зинда», «Уличные сапожники», «Виноградный базар», «Чайхана» (1930-е). В 1935–1936 годах Терпсихоров побывал в Туркмении. Увиденное в путешествии запечатлено в многочисленных картинах («Ковровщицы», «Охотник на барсов», «Колхозник», «Девочка с арбузом», «Интересная книга», «Богатый урожай» и др.).



Н.Б. Терпсихоров
Весна
1951



Н.Б. Терпсихоров
Ивы
1936

С середины 1930-х годов художник начал открывать для себя среднерусский пейзаж. Ежегодно он поселялся на лето в деревне Ладыжино, расположенной неподалеку от Тарусы, и с увлечением занимался пейзажной живописью.

В военный период, как и все московские художники, Терпсихоров работал над темами Великой Отечественной войны:



Н.Б. Терпсихоров
Закон жизни.
Ледоход
1951

«В обход на врага» (1943), «Денек в тылу» (1943), «Возвращение» (1944), «Письмо с фронта» (1945–1947). После окончания войны художник вернулся к пейзажному жанру и в своих любимых Тарусе и Ладыжине в конце 1940-х — в 1950-е годы создал серию замечательных среднерусских пейзажей: «Непогода», «Тишина», «Луга цветут», «Хлеб», «К вечеру. Ладыжино», «Над Окой», «Ока. Лодка, бакен», «Сенокос», «Гречиха», «Полдник на Оке», «В мае на Оке» и др. Известны также его пейзажи, написанные в Крыму, на Кавказе, в Закарпатье, Прибалтике, на Байкале. В 1952 году художник написал картину «Закон жизни. Ледоход», в которую постарался вложить не только свое художественное видение природы, но и философское осмысление неизбежных в ней перемен. Это была любимая картина художника.

В 1953 году состоялась персональная выставка Терпсихорова «40 лет творческой деятельности» в выставочном зале на Кузнецком Мосту. В 1958 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.



Н.Б. Терпсихоров
Вася с зайцем
1933



Н.Б. Терпсихоров
Премирование
1932

Николай Иванович Дормидонтов (1898–1962) — один из наиболее оригинальных художников—членов АХРР. Ленинградский живописец, наследовавший традиции петербургской живописной школы, испытавший сильное влияние немецкой «новой вещественности», Дормидонтов создал своеобразные живописные произведения, отразившие как общую социальную направленность искусства своего времени, так и глубоко индивидуальный поиск тем и сюжетов. Родился и учился он в Петербурге: в 1914–1918 годах в Рисовальной школе Общества поощрения художников, где его наставниками были А.А. Рылов, Н.К. Рерих, И.Я. Билибин и Г.М. Бобровский; в 1918–1922 годах — в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, в которые была реформирована после революции Академия художеств. Здесь его учителями были Д.Н. Кардовский, Г.М. Бобровский, В.Е. Татлин, К.С. Петров-Водкин, В.И. Шухаев. Параллельно с учебой с 1919 года Дормидонтов работал полтора года художником на Западном фронте. В 1923–1929 годах он преподавал в Ленинградском художественно-промышленном техникуме. Дормидонтов входил в объединение «Шестнадцать» (1923–1927), «Общину художников», «Общество живописцев», был членом Президиума и председателем Художественного совета по живописи Изобразительного отдела Наркомпроса Ленинграда, а также членом правления «Всекохудожника», затем он стал членом-учредителем АХРР и в 1922–1932 годах являлся председателем ее ленинградского филиала.

В 1920-е годы в творчестве Дормидонтова преобладали индустриальные мотивы, почерпнутые из непосредственных впечатлений от посещения ленинградских заводов, а также от поездок на

Н.И. Дормидонтов
С.М. Киров



новостройки страны. Его работы экспонировались на VII, VIII и X выставках АХРР («Завод “Красный путиловец”»; «Балтийский судостроительный завод»; «Подъемник угля из шахт Кизеловских копей», 1924; «Березниковский содовый завод», 1924; «Ленинградский судостроительный завод», 1924; «Мартеновская печь на заводе Югосталь», 1926 и др.). Уже первые его работы обратили на себя внимание критиков «острым и суровым стилем», по определению Я.А. Тугендхольда²¹.

В 1924 году Дормидонтов стал, вероятно, самым молодым участником выставки русского искусства в Нью-Йорке. На VII выставке «Революция, быт и труд» 1925 года он показал два этюда, созданные в Екатеринбурге, в том числе «Подвал дома Ипатьева, где расстреляна семья Романовых». Позднее им был выполнен графический цикл «Днепрострой» (1931).

Индустриальные пейзажи Дормидонтова выделялись среди большого количества сходных по тематике работ других художников прежде всего чисто пластическими решениями. Хотя по тематике эти произведения полностью соответствовали направлению АХРР, использованные автором композиционные построения с ритмическим чередованием объемов, контрастные цветовые соотношения и впечатляющие эффекты освещения, открывающие своеобразную красоту интерьеров, создавали необычную атмосферу, подчеркивая не только грандиозность конкретных строящихся сооружений, но и особую урбанистическую эстетику, как будто привнесенную из другого времени.

В конце 1920-х годов Дормидонтов создал полотна «Окраина Ленинграда. Музыканты» (1928) и «Натюрморт с черепом» (1929), весьма далекие по своему содержанию от идейных установок, исповедуемых АХРР. В первой картине очевидны влияние немецкого экспрессионизма и «присутствие Брейгеля», последнее станет особенно заметным позднее в знаменитой «Лыжнице». «Натюрморт с черепом» — возможно, потребность поупражняться в неоакадемизме, привитом в годы обучения у Д.Н. Кардовского и В.И. Шухаева. Сюжет с музыкантами продолжал интересовать Дормидонтова, и в 1934 году он создал еще одну картину «Музыканты», проявив определенное своеволие в выражении своих вкусов в столь непростые времена.

Многие работы Дормидонтова посвящены спорту. В 1920–1930-е годы в стране культивировалось особое отношение к спорту, который не только связывался с хорошей физической формой, но и служил олицетворением выдержки и мужества. Для художников спортивные темы представляли свой интерес и давали возможность показать пластику человеческого тела, богатейший спектр динамики движений.



Н.И. Дормидонтов
Голова шахтера

²¹ Тугендхольд Я.А.
По выставкам // Известия. 1925.
8 мая.



Н.И. Дормидонтов
Лыжница
1931

подкупали общей праздничной атмосферой спортивного действия, наполненного волевым напряжением и устремленностью к победе. Наиболее прославился Дормидонтов своими лыжными сюжетами: «Лыжница» (1931), «Киров на лыжной прогулке» («Киров среди физкультурников», 1937), «Лыжники отдыхают» и др. Обращался он и к теме футбола — известны его полотна «Футболисты» (1925), «Футбол» (1931), «Футбольный матч СССР—Турция» (1935). Кроме того, он написал и такие картины, как «Дискометатель Архипов» (1934), «Теннисистка» (1935), «Спартакиада Балтфлота» (1933), «Боксер» (1938).

В годы Великой Отечественной войны Дормидонтов находился в блокадном Ленинграде. Зимой 1941/1942 года он создал серию из шести листов «Ленинград в дни блокады» на основании зарисовок с натуры — подлинный документ того страшного времени. Вместе с художниками А.М. Любимовым, П.Д. Бучкиным и Н.М. Кочергиным он выполнял крупные агитационные панно. В 1942 году Дормидонтов написал картину «Срочный заказ для фронта», на которой показан огромный танк, кажется, готовый из производственного цеха выкатиться прямо на поле сражения.

В 1950-е годы художник обратился к пейзажному жанру, обнаружив превосходное владение цвето-тональной живописью. Им были созданы такие лирические пейзажи, как «Весенний ручей», «Зима в деревне», «Сарайчик» (1950), «Тропинка» (1950), «Березовая аллея. Март» (1954), «Кусты черемухи» (1954), «На весеннем солнце» (1956) и др. Среди подобных идиллических пейзажей неожиданно возникают другие сюжеты, как в картине «Эвакуация раненых» (1954). Одновременно Дормидонтов продолжал заниматься графикой; он любил рисовать ленинградские городские пейзажи («Адмиралтейский проспект», «Кировский проспект», «Памятник Добролюбову на Московском проспекте» и др.).

В советской живописи тему спорта, прежде всего как неисчерпаемого источника для изображения красоты, силы и энергии человека в движении, наиболее успешно разрабатывали А.А. Дейнека, один из ведущих представителей ОСТ, а также член АХРР Дормидонтов, то есть представители непримиримых в отношении друг друга группировок. У каждого из художников были свои пристрастия, хотя иногда их интересы совпадали. Если у Дейнеки преобладала непревзойденная виртуозность в передаче пластики движений, то картины Дормидонтова

Михаил Иванович Авилов (1882—1954) — яркий представитель художников, посвятивших свое творчество историческому жанру. В юности Авилов учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, после окончания которой в 1903—1904 годах посещал студию гравера Л.Е. Дмитриева-Кавказского. В 1904—1913 годах в качестве вольнослушателя он продолжил учебу в Академии художеств сначала под руководством мастера панорамной батальной живописи Ф.А. Рубо, а с 1910 года — Н.С. Самокиша. В 1913 году Авилов закончил обучение и получил звание художника-баталиста за картину «Молодой царевич и бояре-воспитатели». Экспонировать свои работы он начал с 1908 года на выставках Академии художеств, Общества имени А.И. Куинджи, «Общины художников», Общества русских акварелистов. В 1916 году за картину «Опричники» его наградили первой премией Общества поощрения художеств. За 10 лет учебы в Академии художеств Авилов в совершенстве освоил приемы изображения различных деталей, присущих произведениям батального жанра (военной амуниции, снаряжения, мундиров, оружия), но его особой страстью на всю жизнь стало изображение стремительно бегущих лошадей. Многие полотна из этого ряда были написаны, похоже, просто из любви к этим



М.И. Авилов
Конь,
запряженный
в санки
1929



М.И. Авилов
Мост

М.И. Авилов
Лошади в поле
1953



М.И. Авилов
Красногвардейцы

М.И. Авилов
Сдача
колчаковских
войск
под Красноярском
1929



прекрасным созданиям. Таковы, например, картины «Московская тройка», «Всадник», «Мост» и др.

Авилов добровольцем пошел на Первую мировую войну и в течение трех лет (1914–1917) публиковал в иллюстрированных журналах военные зарисовки. После демобилизации по путевке Наркомпроса художник уехал в Сибирь для агитационно-массовой работы, сначала в Тюмень, затем в Иркутск. Он занимался оформлением площадей и улиц города к праздничным мероприятиям, а также участвовал в оформлении журналов «Пролетарская культура», «Наша правда», «Молодая жизнь», «Графическое искусство СССР», по заказу Госиздательства проиллюстрировал книжку-брошюру «Ванюха Никудышний» (повесть в стихах про красных партизан), изготавливал плакаты и выполнял театральные декорации. Авилов организовал в Иркутске художественную школу, где обучал местных ребятишек. Время пребывания Авилова в этом городе совпало с интервенцией Колчака, что впоследствии нашло свое отражение при создании картин на темы Гражданской войны в Сибири и разгрома армии Колчака.

В 1921 году Авилов возвратился в Петроград. Он начал преподавательскую работу



М.И. Авилов
Взятие станции
Касторная
1930

в разных художественных учреждениях, но постоянным и длительным местом его педагогической деятельности стал Ленинградский художественно-промышленный техникум. С 1921 года он участвовал в выставках, организованных в Ленинграде, преимущественно с «Общиной художников» и Товариществом художников.

В 1923 году Авилов вступил в ленинградский филиал АХРР. Первым значительным произведением, возвестившим о появлении крупного исторического живописца, стала картина «Рабочие привозят пушки Пугачеву», законченная в 1926 году, — сложная многофигурная композиция с фигурой Пугачева в центре. В последующие годы Авилов создал несколько картин на тему Гражданской войны в Сибири. На IV выставке АХРР Авилов представил два портрета: К.Е. Ворошилова и С.М. Буденного. На двух других выставках экспонировались небольшие этюды, но на VIII выставке 1926 года были показаны большая картина «Сибирские партизаны» и около десяти рисунков на красноармейскую

М.И. Авилов
Речка зимой
Этюд
1949





М.И. Авиллов
Из путевого
альбома
Рисунки
1930

тему. В том же году была написана еще одна картина из сибирской серии — «Разоружение частей колчаковской армии» (1926). На X выставке 1928 года Авиллов представил ставшую одной из наиболее известных его работ — «Прорыв польского фронта Первой Конной армией под Казатином в 1920 году». Об этой работе В. Гросс писал в «Красной газете» от 23 февраля 1923 года: «Полотно М. Авилова изображает тот знаменитый прорыв Польского фронта в 1920 году нашей конницей, что положил начало грандиозному наступлению на всей линии. Оно полно непреодолимой стремительности, это большое полотно с горизонтом, уходящим вдаль... Без ложного нажима Авиллов тонко схватил непоборимую волю к победе, что владела Красной армией. Уверенно и просто он взял страничку нашего героического прошлого и передал ее на полотне»²².

²² Цит. по:
Ассоциация
художников
революционной
России. С. 284.



М.И. Авиллов
Чапаев
1948

В последующие годы живописец продолжал разрабатывать тему Гражданской войны. Появились картины «Взятие станции Касторная» и «Приезд тов. Сталина в Первую Конную армию», показанные на выставке, посвященной пятнадцатилетию РККА в 1933 году. Согласно записи в дневнике Е.А. Кацмана, эта картина особенно понравилась Сталину, который несколько раз к ней возвращался при посещении экспозиции.



М.И. Авиллов
С.М. Киров

Вершиной среди произведений историко-батального направления в творчестве Авилова служит картина «Поединок Пересвета с Челубеем», написанная в 1943 году, во время Сталинградской битвы. Эта картина — несомненная удача даже в ряду многочисленных других ярких и талантливых работ художника. Избрав исторический сюжет, он разработал его самым детальным образом в нескольких планах, вложив все свое мастерство в изображение кульминационного момента схватки — на переднем плане вздыбленные кони и противники,

М.И. Авиллов
На Мамонтова
1949



М.И. Авилов
Разведчики
в карельских
лесах
1951



пронзающие друг друга копиями. Битва происходит так близко от зрителя, что видны даже смятая трава и чудом уцелевшая цветущая пижма прямо под конскими копытами. В отдалении по обоим картинам застыли в ожидании исхода боя два войска, а еще далее в светлом мареве тонет Куликово поле. Такая многоплановость пространства ассоциировалась с историческим временем, а приближенность схватки к зрителю соответствовала злободневности темы борьбы и уверенности в победе. Само время как будто востребовало эту картину для воодушевления борющегося с врагом народа. В 1946 году за картину «Поединок Пересвета с Челубеем» Авилов получил Сталинскую премию.

Тема Великой Отечественной войны отразилась в таких картинах Авилова, как «Красногвардейцы» (1941) и «Партизаны в белорусских лесах» (1951).

В 1947 году Авилов стал действительным членом Академии художеств СССР. С этого года и до конца жизни он преподавал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. В 1953 году ему присвоили звание народного художника СССР.



М.И. Авилов
Поединок
Пересвета
с Челубеем
1943



М.И. Авилов
Царевич
Иван
на прогулке
1943

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассказ о художниках АХРР позволяет представить, насколько широк был диапазон их творческих поисков и плодотворна их деятельность. В их числе были пейзажисты, мастера жанровой картины, батально-исторической картины и портрета. Весомый вклад внесли художники в становление индустриального пейзажа. Опираясь на живые непосредственные впечатления, они, можно сказать, запечатлели не только внешнюю сторону, но и дыхание той насыщенной страстью эпохи, ставшей уже далекой и теряющей конкретные приметы в последующих наслоениях мифов и интерпретаций. По мнению известного историка искусства В.С. Манина, живопись художников Ассоциации имеет особую ценность, ибо даже в малозначительных произведениях эти живописцы сумели «нарисовать документально правдивую картину жизни 1920-х годов. Пульс времени ощущается даже в фактологических, натуралистических полотнах... Как документ эпохи жанровые произведения АХР уникальны»¹. Таким образом, неоспоримое и непреходящее значение творчества художников АХРР заключается в том, что оно стало историческим свидетельством эпохи. Этим прежде всего определяется место Ассоциации в истории изобразительного искусства XX века.

Но нельзя проходить мимо художественных достоинств произведений наиболее одаренных членов Ассоциации. Многие работы художников АХРР (А.М. Герасимова, Б.В. Иогансона, С.В. Малютина, К.Ф. Юона и др.) относятся к высшим достижениям советской живописи и в настоящее время находятся в экспозициях крупнейших музеев страны. Однако к настоящему

¹ Манин В.С.
Искусство
и власть. С. 100.

времени богатейшее живописное наследие художников АХРР, представляющее собой часть уникальной культуры советского периода, в целом предано забвению. Далеко не все имена известны современному зрителю, в лучшем случае о них знают только специалисты. К ним можно было бы отнести те же слова, что и о художниках, открытых О.О. Ройтенберг: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»²

Между тем их произведения могут многое добавить для понимания неоднозначной истории нашей страны, психологического климата и судеб конкретных участников событий этой истории. С другой стороны, они являются неотъемлемой частью насыщенной художественной жизни того времени. Принято считать наш художественный авангард высшим достижением в изобразительном искусстве. Но как отмечено составителями, альбом «1920—1930. Живопись. Государственный Русский музей», подготовленный по материалам одноименной выставки, «состоит не только из лучших, но необходимых из лучших работ» наиболее значимых и ярких художников всех направлений³. И среди авторов этих работ достойное и равноправное место занимают художники АХРР.

² Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» (Из художественной жизни. 1925—1935). М.: Галарт, 2008.

³ Герман М.Ю. Вступительная статья к альбому «1920—1930. Живопись. Государственный русский музей».

Литература

1. Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л.: Аврора, 1989.
2. Ассоциация художников революционной России. М.: Изобразительное искусство, 1973.
3. *Богородский Ф.С.* Воспоминания художника. М., 1959.
4. Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М.: Советский художник, 1962.
5. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ОГПУ – ВЧК – НКВД о культурной политике 1917–1953. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.
6. Выставки советского изобразительного искусства. 1917–1932 гг. Справочник. Т. 1. М.: Советский художник, 1965.
7. *Герасимов А.М.* Жизнь художника. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
8. *Герман М.Ю.* Вступительная статья к альбому «1920–1930. Живопись. Государственный Русский музей». М.: Советский художник, 1989. С. 5–14.
9. *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
10. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001.
11. *Деготь Е.Ю.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
12. Интернет-ресурс «Масловка».
13. *Иогансон Б.В.* За мастерство в живописи. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952.
14. *Иогансон Б.И.* Московский союз художников в период с 1932 по 1962: мифы, реальность и парадоксы // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. М., 2012. № 3–4. С. 537–562.

15. Константин Федорович Юон. Каталог-справочник. М.: Советский художник, 1968.
16. Козьмодемьянский художественно-исторический музей им. А.В. Григорьева. Интернет-ресурс.
17. Костин В.И. Кто там шагает правой? // Панорама искусств. 1989. № 12. С. 199–247.
18. Луначарский А.В. Нужна ли федерация изохудожников? // Вечерняя Москва. 1928. 25 января.
19. Луначарский А.В. Дискуссия об АХРР // Ассоциация художников революционной России. М.: Изобразительное искусство, 1973. С. 229–240.
20. Манин В.С. Искусство и власть. СПб.: Аврора, 2008.
21. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. М.: Художник РСФСР, 1969.
22. Осмоловский Ю.Э. К.Ф. Юон. М., 1982.
23. Павел Александрович Радимов. М., 1978.
24. Плампер Ян. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
25. Пунин Н.И. Пролетарское искусство // Искусство Коммуны. 1919. 13 апреля.
26. Радимов П.А. О родном и близком. М.: Московский рабочий, 1973.
27. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 30. Д. 25. Л. 36.
28. Рогинская Ф.С. Новый реализм в живописи // Красная новь. 1926. № 3.
29. Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» (Из художественной жизни. 1925–1935). М.: Галарт, 2008.
30. Северюхин Д.Я., Лейкин О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб.: Изд-во Чернышева, 1992.
31. Тугендхольд Я.А. По выставкам // Известия. 1925. 8 мая.
32. Хвостенко Т.В. Вечера на Масловке близ Динамо. За фасадом пролетарского искусства. М.: Олимпия-Press, 2003.
33. Эфрос А.М. Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 2003. Март–апрель. С. 65–75.
34. Assoziation der revolutions Kunstker «ACHR». 1929. Ausstellung. Köln, 1929.
35. Grey C. The Russian Experiment in art 1863–1922. N.Y., 1991.
36. Pichon-Bonin C. Peinture et politique en URSS // Le Presses de reel. Euevres en societies. 2013.

Список сокращений

- АХИРБ — Ассоциация художников, изучающих революционный быт
АХР — Ассоциация художников революции
АХРР — Ассоциация художников революционной России
АХРА — Армянский филиал АХРР, с 1930 года существовал как независимая организация.
АХЧУ — Ассоциация художников Красной (Червоной) Украины, организована в 1923 году.
ВВРС — Высший военно-редакционный совет
ВГИК — Всероссийский государственный институт кинематографии
ВКП(б) — Всесоюзная коммунистическая партия большевиков
Всекохудожник — Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства
Всерабис — Всероссийский профессиональный союз работников искусств
ВЧК — Всероссийская чрезвычайная комиссия
Вхутемас — Всесоюзные художественные технические мастерские — организованы в 1920 году на основе слияния МУЖВЗ и Строгановского художественно-промышленного училища, в 1926 году переименованы во Вхутеин
Вхутеин — Всесоюзный художественный технический институт
ГАХН — Государственная академия художественных наук
ГИМ — Государственный исторический музей
Главполитпросвет — Главный политико-просветительный комитет Республики, входивший в состав Наркомпроса
ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские
ИЗО Наркомпроса — Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения

ИНТЕРНАХР – Интернациональная ассоциация художников революции
Инхук – Институт художественной культуры
ЛЕФ – Левый фронт искусств. Творческое объединение существовало в 1922–1928 годах
МГСПС – Московский городской совет профессиональных союзов
МОСХ – Московский союз художников
МХАТ – Московский художественный академический театр им. А.П. Чехова
МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества
Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения
НКВД – Народный комиссариат внутренних дел
ОГИЗ – Объединение государственных книжиздательств при Наркомпросе РСФСР (30 июля 1930 – 9 февраля 1949, с 5 октября 1946 – ОГИЗ при СМ СССР).
ОГПУ – Объединенное государственное политическое управление
ОМАХР – Объединение молодежи Ассоциации художников революции
ОМАХРР – Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России
ОСТ – Общество художников-станковистов
ОХС – Объединение художников-самоучек
РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей
РАПХ – Российская ассоциация пролетарских художников
РГАНИ – Российский государственный архив новейшей истории
РЕВВОЕНСОВЕТ – Революционный военный совет Республики
РККА – Рабоче-крестьянская Красная армия
РКП(б) – Российская коммунистическая партия большевиков
РОСТА (Окна РОСТА) – Российское телеграфное агентство, в окнах которого во время Гражданской войны выставлялись агитационные плакаты
ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок
ЦК РКП(б) – Центральный комитет Российской коммунистической партии большевиков
ЦПКиО – Центральный парк культуры и отдыха

УДК 75.03
ББК 85.1
И75

Научное издание

Борис Игоревич Иогансон

АХРР

АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Главный редактор издательства *Т.Ю. Пинталь*

Верстка *С.Н. Новгородова*

Корректор *Г.Н. Чепыгова*

Подписано в печать 12.02.2016
Формат 70 × 100 1/8. Печать офсетная.
Усл. п.л. 20,64
Тираж 1000 экз. Заказ 3436.

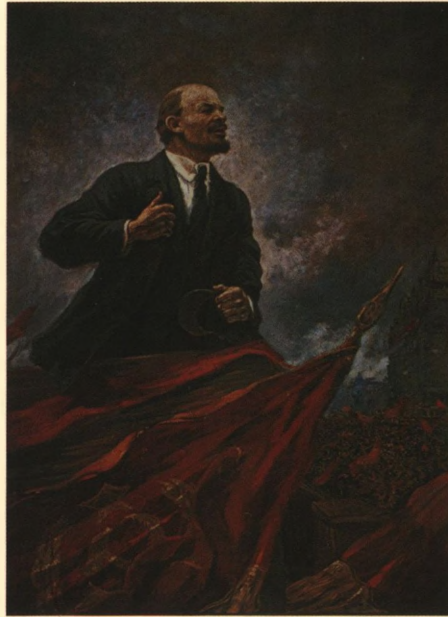
ООО «БуксМАрт»
117452 Москва, Черноморский бульвар, д. 17, к. 1, оф. 111
тел. +7(495) 310-54-77

e-mail: booksmart@rambler.ru
www.booksmart-moscow.ru

ISBN 978-5-906190-34-5



Серия книг «Художественные стили, направления, объединения» рассказывает читателям не только об искусстве прошедших столетий, но и о современных художественных явлениях.



Ассоциация художников революционной России (АХРР, с 1928 года — АХР, Ассоциация художников революции) в истории отечественного искусства занимает особое положение. Активная провластная позиция организации в сложнейшее время становления молодого государства и советского изобразительного искусства, как правило, заслоняет непредвзятый анализ художественного наследия художников-ахровцев, среди которых было немало выдающихся мастеров, отразивших в своем творчестве дух эпохи.

ISBN 978-5-906190-34-5



9 785906 190345 >