

ФРАГМЕНТЫ ВОСПОМИНАНИЙ

Дорога к живописи началась у меня в городе Льгове в 1925 году. Когда я, тринадцатилетний мальчишка, пришел к художнику Н. Н. Аршинову. Он и дал мне самые первые, самые основные знания. Приобщил меня к искусству. Стены небольшой квартиры Аршиновых были все увешаны этюдами Н. Н. У него я увидел монографии Серова, Врубеля, Левитана.

Н. Н. очень живо рассказывал про московскую школу живописи, про своих учителей: Касаткина, Степанова. Особенно часто вспоминал Костика Коровина.

Н. Н. был одаренной артистической натурой. У него я писал натюрморты акварелью и маслом, рисовал с гипсовых масок. В 1928 году я поступил в харьковскую художественную профшколу, а в 1931-м меня перевели в институт, где через два года я попал в мастерскую Ф. Г. Кричевского. У Ф. Г. я продолжал учиться и в Киеве (после реорганизации художественных вузов в 1934 году). Ф. Г. — сам выдающийся живописец, очень много дал своим ученикам. Из его мастерской вышли такие известные художники, как Яблонская, Мелихов, Слета и др.

Ф. Г. учил меня живописи уже на высшем уровне, в его мастерской я и защитил дипломную работу «Охотники» в 1940 году. Защита имела для меня большое значение. Вместе с дипломной работой я представил ряд зимних пейзажей, которые произвели благоприятное впечатление. Меня отметил С. В. Герасимов (председатель экзаменационной комиссии). Я поверил в себя. С 1939 года, до войны, я преподавал рисунок и живопись в художественной школе в Харькове. Одновременно работая над дипломной работой, участвовал в выставках харьковских художников. К сожалению, все мои работы пропали во время войны. После войны я приехал к жене в Киев, и с жадностью набросился на работу. Участвовал в выставках. К послевоенному периоду относятся картины «Весна», «Весеннее утро»,

«Поддень» и другие. Кроме этого, до 1954 года преподавал рисунок и живопись в художественной школе. В 1968 году была моя персональная выставка в Киеве.

Аршинов. Довольно большая комната, все стены в небольших этюдах и натюрмортах. Светлые, легкие пейзажи. Меня встретил небольшого роста подвижной человек. Как перед взрослым, он расшаркался, подал мне руку.

Потом я наблюдал, как он здоровался со знакомыми детьми: всегда очень уважительно, вежливо и серьезно. И это с пацанами и девчонками, каких взрослые обыкновенно не замечают. С ним было приятно встречаться, находиться в его обществе. Более легкого, обязательного и внимательного к собеседнику человека я не встречал.

Живопись и рисунки у него были светлые и легкие. Если это были шаржи, то с добрым юмором. Очень похожие на те персонажи, которых он изображал, а были это знакомые и родственники. Он очень мало говорил о себе. А о своих друзьях вспоминал часто. Часто вспоминал и смешные истории. Без всякого намека на насмешку, высокомерия или своего превосходства. Это был мягкий, добрый, веселый аршиновский юмор.

Подобного я ни у кого не встречал. Светлый образ Николая Николаевича Аршинова запомнился мне на всю жизнь. Я не встречал человека более легкого, талантливого и остроумного, расположенного и приветливого к людям. Если он встречал знакомого мальчишку, всегда вежливо здоровался, расспрашивал, как у него дела в школе и дома, и все весело, с шуткой. Когда я первый раз пришел к нему домой, Николай Николаевич встретил меня с улыбкой, поздоровался за руку, с подчеркнутой любезностью.

Такое обращение с людьми было у него естественным, без всякого на то усилия. Может быть, с некоторой долей артистизма, что тоже выражало его характер. Интеллигентность была присуща ему и проявлялась во всем. Даже в повседневной домашней жизни. Жили Аршиновы небогато, но во всей обстановке чувствовалось присутствие художественного вкуса. Стены большой комнаты были увешаны этюдами, круглый стол, покрытый красивой плотной скатертью, рядом стояло старинное мягкое кресло, возле стены — пианино. Вторая комната служила столовой. Позднее, когда Ира вышла замуж, в семью Аршиновых вошел Михаил Семенович Контуж — милый человек, а потом и сын Иры и Миши Сережа.

У Николая Николаевича я занимался живописью с 1926 года до отъезда в Харьков в 1928-м. Н. Н. окончил Московское училище живописи ваяния и зодчества, имел звание «ученого рисовальщика», хорошо подготовил меня. В Харькове я отлично выдержал экзамены в Художественный техникум.

Когда учился в Харькове, а позже в Киеве, всегда приезжал на каникулы во Львов. Вместе с Николаем Николаевичем ходили на этюды, вели интересные беседы об искусстве. Благодарю судьбу, что встретил в жизни этого человека.

В небольшом городке, каким был Львов, Н. Н. не мог полностью проявить свои способности, но у него был круг интересных людей, хороших знакомых. Это была местная интеллигенция, стремящаяся к общению. Среди них: Наталья Васильевна Чайковская, молодая очаровательная женщина с артистическим талантом, Андрей Степанович Белоусов, впоследствии выступавший в Саратовском оперном театре (тенор), доктор Сергей Павлович Праведников, учитель математики Григорий Константинович Преображенский и другие учителя, сослуживцы.

Н. Н. преподавал рисование в школе 2-й ступени. В то время во Львове был неплохой коллектив артистов-любителей, и Н. Н. принимал в нем самое активное участие: как художник и как артист. Помню, ставили они «Потонувший колокол» Г. Гауптмана. Николай Николаевич играл лешего. Он был очень пластичен и подвижен. Лучшего лешего не найти.

Как-то раз мы с Н. Н. зашли далеко в конец парка, устроились писать. Вдруг откуда ни возьмись конный милиционер: «Ага! диверсанты, планы снимают». Ведет нас в город, а там по главной улице Курской — в милицию. Встречные знакомые боятся здороваться, да и конвой не разговаривает. В милиции выясняют, кто мы, и отпускают, отобрав начатые этюды. Оказывается, что недалеко от облюбованного нами места, за лесом проходила железная дорога. О чем мы не имели никакого понятия. Время-то какое было!

Помню еще, как мы писали возле небольшого, заросшего белыми лилиями озера. Я поставил свой этюдник в воду и сам писал по колено в воде. Н. Н. не мог упустить такой сюжет. Рисунок изображал меня в окружении обитателей болота: на нем были и лягушки с выпученными глазами, и подлетающий удивленный аист. Этот рисунок-шарж пропал во время войны.

Нужно сказать, что Н. Н. замечательно рисовал карикатуры и шаржи на знакомых и родных: с большим сходством и с юмором.

Писал Н. Н. и портреты близких: жену, Любовь Матвеевну, дочь Ирочку, внука Сережу, а также автопортреты. Один из них висит у меня в мастерской.

Для того чтобы поняли меня, сначала нужно поговорить о живописи. В современной живописи распространены два (если так можно выразиться) метода (способа) живописи: один — когда художник передает, честно выписывая предметы и упуская цветовую гармонию, другой способ живописи — живопись. Недостатки первого понятны. Более сложный — второй. И он более профессиональный, более «художественный»: живопись так называемыми отношениями. Причем, отношения берутся не в широком понимании, как цельное видение, а как сочетания соседних тонов. Когда художник пишет не лес, не облако, а переносит на холст цветное пятно леса, облаков и т. п., а после этого обрабатывает это пятно, обостряя рисунок и прибавляя к основному пятну добавочные, более мелкие пятна. Втискивает в эти отношения видимые предметы, стараясь из пятна сделать реальный предмет. Этот способ более профессиональный, но и более вредный. Я думаю, что ни один большой художник так не писал и не пишет. Одно дело писать предмет — лес, облако, лицо, окружающую жизнь, стараясь передать его реально, и для этого соблюдая основной закон живописи — отношение цвета, форму и т. д. Другое дело — брать цветовые отношения пятен. А потом делать из этих пятен предметы, что, по моему мнению, страшно тяжелый и неестественный путь. Более того, художник подчиняет отношения своему творческому замыслу и может изменять их. Если, например, он хочет выделить какой-то главный предмет, он может смягчить все остальное, делая это, конечно, незаметно. Тогда изображение получится более реальным, так как это соответствует закону нашего зрения. Или если, например, на фоне белой стены сидит силуэтом светлая женщина и ее локальный цвет относится к цвету стены как 3 : 1, и если взять это лицо немного светлее — как 2,8 : 1, — это будет более правдиво, так как больше будет выражать и подчеркивать светлую кожу и светлые волосы женщины. Может быть и обратное усиление контрастности, но только, по-моему, очень осторожно. Таких нарушений также очень много, например, широкие тени, чтобы передать их прозрачность, часто берутся светлее, а небольшие, напротив — темнее, и т. д. Таким образом, отношение служит могучим средством, помогающим художнику выявлению предметного мира, а не превращается в самоцель, связывающую художника руки.

Например, вы прекрасно взяли цветовые отношения неба, леса, земли, а дальше, что вам остается сделать, — лишь несколько деталей, и оставить, не то вы его испортите. Можно тут сказать: ну и прекрасно, значит вышел хороший этюд. Это правильно, если рассматривать такой этюд только как задачу, но не как принцип. Иначе у вас пойдет цветовое упрощение.

Теперь я перехожу дальше. Допустим, художник не обладает очень тонким цветовым восприятием. Он пишет таким способом много времени, он волей-неволей приобретает опыт, но вместе с опытом у него появляется излюбленная гамма, излюбленные сочетания, и он начинает ими пользоваться. Он идет уже не от природы к палитре, а к натуре идет от своей палитры и получается обеднение цветовое и тоновое, то есть получается не живопись, а печатание. Это принцип всякой механической печати.

По недоразумению у нас часто заученность называют почерком, индивидуальностью, творческим лицом. Индивидуальность всегда скажется, если у художника есть талант и страстное желание передать свои переживания другим. Даже если он будет подражать другому художнику, если только это подражание будет искренним и соответствовать вашему пониманию природы, а не холодным, расчетливым. Чем глубже и сильнее художник передает окружающий мир, тем он более выявляет свое лицо, свою индивидуальность. Чем он более условен, тем в большей степени лицо становится маской. Мне кажется, что в живописи в известной мере есть этот принцип печатания: живопись заученными тонами. И когда она пытается отойти от принципа пятна к принципу предметной живописи, эти предметы она изображает грубо, потому, что нет привычки любить их и передавать с любовью. Они получаются холодными. Получается заколдованный круг, так как очень большой вред принес именно тот метод, который принес и славу. Вот эта рациональная привычка. Живопись ее слишком рационально упрощена, академична, хотя и красива и доходчива. Но проигрывает при более длительном рассмотрении.

За реализм бороться не нужно. Реализм — это естественная форма выражения человеческих чувств. Реализм — будто живой источник, родник. Он бьет всегда из самой гущи, переходя в целый поток. Только в одни эпохи этот поток перегораживают плотиной и вода застаивается. Но все равно небольшими струями он всегда проходит наружу и течет если не широким потоком, то очень быстрыми извилистыми струйками. Задача состоит только в том, чтобы

расчистить ему дорогу и дать течь свободно и широко. Боясь реализма, боясь правды в искусстве, мы перегораживаем живому потоку путь. Вода застаивается, загнивает. Только отдельные струи воды вырывались на волю. Незаметно для себя мы боремся сегодня против того, за что были вчера.

Если бы мы признали правомочным существование творческого начала в искусстве как основного, тогда бы все эти «подсобные» элементы вошли бы в него и вытекали как естественный результат. В самом деле, разве, с точки зрения Белинского, может быть художник без вкуса? Художник холодный без чувства романтики, лирического, героического или еще какого-либо своего, ярко выраженного чувства? Разве может художник не уметь рисовать или писать, или не понимать своей эпохи. Да, конечно, правильно, но само понятие «уметь» может быть рассматриваемо со стороны творчества и со стороны ремесла. Это не значит, что я не признаю ремесла, наоборот, но важно одно: что первое и что второе. У критиков часто существует ошибочное мнение, что второе не так важно, а значит, может и не существовать, быть ослабленным. Это примерно то же самое, что признать в автомашине главным мотор и не признавать колёса. Поэтому в искусстве все элементы, о которых я говорил выше, являются необходимыми. Но первое обуславливает второе, как в машине, при сильном моторе, должны быть лучшими колёса.

Критики рассматривают произведение по частям, механически соединяя «содержание» и произведение (то есть тематику, что совершенно не одно и то же: тематика является только сырьем) и форму только в академическом понимании, что является только инструментом для изготовления готовой продукции.

Вот перед их взором картина. Смотрят, разумеется, на тему. Тема значительная. Например, шахтеры. В пейзаже — колхозные поля, в портрете профессия портретируемого. Дальше смотрим на выполнение — на достаточном ли художественном уровне выполнено то или другое, или третье. Вот тут и уместен вопрос: что вы, товарищи критики, считаете художественным уровнем? Если уровень весеннего разлива мы сопоставляем с уровнем предыдущего года, и берем самый высокий, или уровень промышленности, то в живописи мы вовсе не берем уровень Врубеля, Сурикова, Репина и др. Не берем и уровень современных мастеров — Пластова, Дейнеки, Иогансона и других. Какой же уровень нас устраивает? Уровень простой школьной грамотности, и то не всегда. Таким образом, «художественным» или даже «высокохудожественным» произведением.

Кстати, само название «произведение» до того у нас затаскалось... Говорят, например, на выставке — 500 произведений живописи. Не слишком ли это много? И вряд ли каждый холст является уже художественным произведением. Здесь нужно вспомнить об ответственности перед народом. Теперь, как же быть дальше? На такой большой выставке, наверно, есть и произведения. А они действительно есть. В полном смысле слова. Но как их отделить от непроизведений, которые, очевидно, тоже есть. Допустим, что всем понравилась какая-то работа, например Клокова, и за нее закупочная комиссия платит дороже. Ну, на 5000 больше, чем за «непроизведение». Но ведь и не произведение делал художник. Имеющий такое же, а иногда и большее значение. Ну, допустим, что он сам критичен и соглашается получить за свою работу меньше, но дальше ведь все купленные работы пойдут в музеи, на передвижные выставки, и эта разница опять потеряется. Предположим, что взрослый зритель сам разберется, что лучше, а что хуже. (Что он охотно делает.) Но тогда критике нужно уступить свое место народу. Но как же узнать мнение народа? Нужно положить книгу отзывов, и в ней тот же Юзефович напишет свой отзыв, и только потому, что это мнение написано в книге отзывов, оно уже относится к мнению народа. Уместен вопрос: сколько отзывов достаточно для такого мнения народа? Судя по тому, как его понимают наши критики — один или два, ну, пускай десять. Какое же мнение самое ценное? Конечно, опять зависит от социального положения писавшего. Более всего ценно мнение человека, наиболее отдаленно стоящего от искусства. Получается что-то вроде «сермяжной правды». Почему такие непосредственные мнения не так ценятся в других областях, например в медицине, строительном деле и др.? Говорят критики, что художники творят для народа, но ведь и медицина у нас служит народу и существует для народа. Но там это другое дело, там нужна специальная подготовка. Скажите, кто, когда где говорил, что для понимания искусства не нужно никакой подготовки? Тут, очевидно, путают понятия, понятности искусства и «реализм», о котором говорил Ленин, с лубком, который у нас ходит другим названием — «доходчивых произведений» — так широко распространился.

Но такое понятие «искусство для народа» является пренебрежительным, «барским». Народ свободный имеет право на искусство в полном значении этого слова. Что же такое лубок? То, что мне приходилось видеть, это иллюстрация-рассказ, рассказывающий о каком-либо событии совершенно понятными средствами, даже не-

плохо нарисованный. То есть полностью отвечающий требованиям наших критиков.

Теперь конкретно. Я хочу говорить только о тех картинах, которые получили хорошую оценку, как в оценке закупочной комиссии, так и среди художников, критиков и зрителей. Разберем картину Кривенко «Земля». Тема картины хорошая и нужная. Мастерство на высоком художественном уровне. В этой картине есть образ, который художники научились создавать. Это неподвижно стоящая или сидящая фигура с устремленными вдаль глазами. В этом есть определенное настроение, которое создает усталая фигура солдата, настроение подчеркивается освещением уходящего дня, который сменяют вечерние тени. Спокойное небо, спокойный, несколько суровый колорит подчеркивает психологическое состояние фигуры. Эта вещь отвечает и теме и настроению, больше того, она решается не через иллюстрацию, а через образ. И этому образу подчинена и композиция, и рисунок, и живопись. И несмотря на все эти очевидные качества, картина эта меня чем-то не удовлетворяет. Спрашивается, художественное это произведение или нет? Степеней здесь нет. Если есть хоть маленькая доля искусства, значит это уже искусство. Это как свет. Луч света может озарять очень значительно. Чего же в ней не хватает? Воображения, сильного чувства, которое бы передалось зрителю. Своего отношения к изображаемому событию, это как говориться «псевдо». Хорошее «псевдо»! Художник оставался достаточно рассудительным, и скорее через рассудок, а не через свое чувство, передал это событие. Не мог взволнованный художник одинаково добротнo написать весь холст. Без больших промахов и без больших взлетов. Все добротнo, со всем можно согласиться, но любви к родной земле в ней нет. Если бы солдат держал не землю, а кيسет с табаком, а в другой руке, как он сейчас держит папиросу, от этого содержания бы не убавилось. Философское созерцание солдата является надуманным для усиления образа. Кстати сказать, художники научились делать образ — это неподвижность всей фигуры с остановившимся взглядом.

Вторая вещь. Пейзаж Кошевого «Весна». Это тоже очень добротная вещь. Все как будто там есть. Может, есть, пожалуй, самое главное — желание создать современный пейзаж. Но у меня, когда я смотрю на эту работу, создается удивительное двойственное впечатление — ощущение современного с чем-то давно уже виденным. И, хотя всё — поле, небо, и дорога, и деревья — не списаны с картин прежних пейзажистов (Левитана, Саврасова, Куинджи), сама трак-

товка... В чем-то чувствуется это уже давно знакомое. Виденное. Я бы сказал, что это не новый костюм, а перелицованный, это не современный пейзаж, а осовремененный. Неприятное впечатление оставляет и живопись, одинаковая поверхность, какая-то байковая, — обаяния в ней нет.

Я позволил себе критиковать именно эти произведения не потому, что они самые характерные, а потому, что я этих художников уважаю. Хочу помочь им, и главное — в их лице я не наживу себе врагов. Если мы так будем рассматривать произведения, то мы не будем считать новаторством блестящих по технике В. Зарецкого или Астманчука. Если идти от творческого замысла, то скорее мы найдем новаторство у А. Горской. Я хочу, что бы вы меня правильно поняли. Я вовсе не считаю работу Горской лучше, чем работу Зарецкого. Потому что у Горской не выраженное творчество, а только начало пути. У Зарецкого все уже ясно: это образец блестящего мастерства. Но не нового, а взятого из более близкого времени, из Бренгвина и др. Новое только в новом замысле. В новом чувстве. Вы вправе спросить, какие работы на этой выставке я считаю произведениями. Это женский портрет Коцки, пейзажи Манайло, этюды Яблонской. Портрет Глюка в розовом, картины Петрицкого, Шавыкина и другие. Я не обязан говорить свое мнение.

Из тетради 1955 года

Если идти оттуда — то искусство будет только иллюстрацией общественной жизни, если отсюда, то оно будет активной силой, помогающей формировать эту духовную жизнь общества. Характерно, что мы настолько привыкли к иллюстративному решению, что совершенно не замечаем разные полутона. Получается большая, часто талантливо и смело решенная, выполненная разным почерком, но иллюстрация.

Кстати о почерке. Каким бы вы почерком не делали одну и ту же мысль — картины будут одинаковые. Вот, например, много картин о Ленине, но ни одной нет картины, где бы Ленин был народным вождем, единым целым с народом, потому что художники и не ставили себе такой задачи, ставили другие, более узкие — изображение отдельных моментов из истории: Ленин в рабочем кабинете, Ленин провозглашает советскую власть, Ленин о плане ГОЭЛРО и т. д. Но везде Ленин только на фоне народа, художник довольствуется изображением только одного момента, а не более глубокой сущнос-

тью явления. Неудовлетворенность художников только таким решением, как «выход из положения», и создал огромное количество подражаний. Подражание уже найденным образам и решениям.

Эпоха. На выставке вы найдете подражания от Рафаэля до наших современников. Поэтому в тех работах, где художник не идет от решения образа, мы чаще всего встретимся с подражанием, с модернизмом всякого рода. И, наконец, последняя категория — это художники, ищущие свой путь в искусстве. К сожалению, это самая малочисленная группа, встречающая самое большое сопротивление начальства и полное равнодушие критики.

Возьмем, к примеру, картину Бони. Много можно найти в ней недостатков и в решении переднего и заднего плана, и фигуры. Но то, что в ней есть определенная своя мысль, сбивает всех и пугает.

«Грачи прилетели» Саврасова. Это пейзаж не только одного момента, не только одного состояния природы. В нем почти физическое ощущение наступающей весны. Движение времени. В этом его неповторимость, если хотите, современность. Он всегда будет близок людям, волновать их. Он предельно динамичен. Пластически это достигается движением группы стволов берез и облаков в правую сторону (есть даже небольшой перекося в эту сторону всей композиции), и встречного движения света, создавая впечатление освещения сквозь бегущие над землей облака (похоже, что художник, когда писал, все усиливал свет, сосредоточивая его там, где было необходимо). Пластические средства передают движение времени. Что бы ни приходилось читать или слышать о пейзаже Саврасова «Грачи прилетели», нигде не было, да и не может быть совершенно полной характеристики. Это пейзаж, как сама жизнь, бесконечен, ёмок.

С. Шишко. Очень желательно организовать еще выставки-вечера художников в Союзе, это будет недорого стоить, так как работы можно будет показывать без рам, а класть, например, на специальные стойки под стекло. Эти же стойки могут быть использованы и как столы для чтения журналов и газет.

Очень хорошо, что у нас работает студия рисунка, нужно сказать, что она посещается пока хорошо. Плохо, что наши выставки почти не освещаются в печати и телевидении. В постановлении КПСС сказано: пропаганда идей марксизма-ленинизма должна доходить до каждого человека. Необходимо покончить с абстрактностью, цитатничеством в устной и печатной пропаганде. Разъяснять важнейшие положения марксизма-ленинизма доступным и увле-

кательным языком, в форме яркого, страстного и убедительного рассказа, который должен носить задушевный характер, доходить до ума и сердца каждого советского человека. Это непосредственно касается нашей практической деятельности. Нужно сказать, что это постановление зацепило наше изобразительное искусство как будто крылом, какой-то своей частью, но зацепило настолько по существу, настолько жизненно. Оно волнует каждого художника.

Если в разных статьях журнала «Творчество», в «Литературной газете» и т. д. мы читаем, каким должно быть изобразительное искусство, так сказать, в научном, теоретическом плане, о положительном герое, о стиле, о почерке и т. д., то здесь говорится только об одном: если наше искусство является средством пропаганды идей коммунизма, оно должно быть не только идейным и доходчивым, но и страстно-убедительным, оно должно быть действенным. Это основное, и с этого нужно начинать художнику в своем творчестве. Иначе он не художник. Если он страстно захочет рассказать людям про идеи марксизма-ленинизма, как про свои родные идеи, он сам найдет средства выражения.

Самым опасным, мне кажется, в настоящее время является не явная халтура, а так называемые профессионально грамотные, равнодушные, ничего не выражающие «произведения». Получилось так, что бесстрастный способ делания плакатов, картин, книг является самым надежным и самым выгодным. Представьте себе, что вы редактор или член выставкома, а я художник, окончивший институт, умею правильно нарисовать фигуру человека, расположить ее в формате, подобрать более или менее гармоничный цвет, в курсе дела, что где требуется. При этом условии берусь выполнить картину, плакат, книгу, роспись и всё, что вам нужно (при этом я буду спокойно спать, нормально и с аппетитом есть, ходить в кино), которые будут вами приняты, больше того, вы не сможете не принять, если даже вы будете совершенно равнодушны к моей работе, у вас не будет для этого оснований. (Замечу в скобках, что все замечания я выполняю и все исправления сделаю.) За такую работу, допустим, я получу пять тысяч рублей. Затратил я на работу десять дней. Возьмем другое положение. Я писал свое произведение и вложил в него все свои возможности, нашел новое выражение, переживал, лишился сна, похудел. Затратил на эту работу два года и получил за нее семь тысяч рублей (при условии, конечно, что вами моя работа принята). Замечу, что цифры и сроки являются не выдуманными, а подлинными, и это случай не единственный, а самый обыкновен-

ный. Конечно, неестественно, чтобы все произведения, выходящие в свет, были шедеврами. Беда в том, что таких равнодушных «произведений» много, а самая большая беда в том, что они идут как творческие произведения.

Вот, вызываем мы на бюро малоактивных товарищей, приносят они этюды или эскиз, причем показывают их как справку. Я работаю, мои работы достаточно профессиональны. Я оправдал свое пребывание в творческом союзе. Попробуйте что-нибудь возразить? Нельзя, потому что огромное количество таких же вещей (таких же по существу, по способу производства) получило официальное признание. Получилось так, что чем больше работа творческая, тем она менее выгодна. Если в работе нет творчества, если она только добросовестная и грамотная, она сегодня еще удовлетворяет, но завтра это будет халтура. Нужно быть очень глупым человеком, чтобы делать творческую работу. Творчество должно быть оплачено.

Очень характерным примером может служить выставка политического плаката и ее обсуждение, которая состоялась не так давно в Киеве. Вот плакат (я беру лучшие, то есть отмеченные), посвященный запуску ракеты на Луну. Синий фон, вверху белый кружок, на нем красный флажок. Внизу текст, хорошо скомпонованный, все правильно, все законы плакатного искусства соблюдены, а силы воздействия никакой. Событие, от которого захватывает дух, подано так, будто художник задался целью успокоить пылкое воображение зрителя.

Или такой плакат (тоже отмеченный как хороший). Небольшая куча угля, на ней небольшой человек с отбойным молотком. Мимо этой кучи, которая по масштабу немного больше человека, плывут облачка, дальше силуэт шахты. Этот плакат посвящен знатному шахтеру Мамаю, человеку, даже на фотографии поражающему обаянием и силой.

Я привел примеры с плакатами как наиболее быстрой и доходчивой формы пропаганды. Вот сейчас мы ставим вопрос об эстетическом воспитании масс, правильно ставим. Но это и на нас кладет большую ответственность. Мы часто вспоминает так надоевшую нам, художникам, картину Шишкина «Утро в сосновом лесу». Ну, хорошо, но что мы можем сейчас предложить массовому потребителю вместо нее? (Не забывайте о цене.) Какие вещи нашего салона мы можем предложить? Художники возмущаются: копии с «медведей» покупают, а творческие работы висят (в салоне). Прежде всего, ради справедливости, мне хотелось напомнить, что картина Шишкина —

хорошая картина. В ней передано настроение раннего утра в лесу, есть занимательный сюжет с медведжатами, она, если хотите, монументальна (это для монументалистов) и передает величие нашей природы. И писал ее художник не для салона, не для фонда, и даже не для декады, а для людей. Люди ее и покупают.

Наши вещи написаны для салона, они и висят там, и долго висят, их не покупают. Они профессионально грамотны, но что они выражают? Что говорят людям? Только то, что автор их является профессионалом! Прошу не понять меня так, будто я обвиняю всех художников в равнодушии, безразличном отношении к зрителю. Это неправильно, есть вещи тех же авторов, которые они не выставляют в салоне и не продают так дешево, написанные далеко неравнодушно. Хорошо бы в салонах были работы из других городов и даже республик. Организовать образцовый салон-выставку. Тогда с них можно делать копии, а хочет оригинал — покупай оригинал. Копиисты высокой квалификации (с душой, с любовью). Репродукции высокого уровня, эстампы. 200, 300, 500. Окантовки дешевые и красивые. Новые формы оплаты. Оплата от размера — порочная форма. Ответственность за прием произведений. Если бы кто-нибудь собрал лет за пять весь фотоматериал, за который мы голосуем, принимаем, даем положительные отзывы, мы бы сами удивились.

Раньше всего я хочу предупредить вас, что мой обзор живописных работ этой выставки никак не может претендовать на всесторонний и полный разбор. Выражаясь профессиональным языком, представляю вам не картину выставки, а этюд.

Так как выставка всегда воспринимается в целом, то из-за многих принятых на выставку слабых работ (таких, как очень однообразные букеты цветов, слабонаписанные днепровские затоки, закаты, которые похожи на варианты), страдают и хорошие. Зритель, посмотрит одну слабую вещь, вторую, третью, и у него портится аппетит. Он теряет серьезное отношение к выставке, и, зевая, часто проходит мимо хороших работ. Поэтому требовательность художников к себе и требовательность жюри должны быть значительно выше.

На выставке очень мало содержательных вещей. Несмотря на то, что выставлено значительное число привезенных работ с Донбасса, Чаховки и колхозов (куда ездили художники перед юбилейной выставкой), вопрос содержания является особенно важным.

Я не берусь сейчас решать его, а коснусь лишь в самых общих чертах. Нельзя говорить о содержании отдельно от индивидуаль-

ности художника, так как индивидуальность заключается не только в профессиональных навыках, не в манере писать (это следствие), а в отношении художника к окружающему миру, в своей особенности чувствовать и понимать его.

Индивидуальность выражается через пафос, через вдохновение художника, и является тем связующим звеном между содержанием и формой, без которого, несмотря ни на какое мастерство, невозможно создать художественный образ. Если это так, то нужно признать, что содержание будущего произведения заключается в самом художнике, и вместе с ним должно ехать в творческую командировку.

В каждом произведении должно быть видно, ради чего его художник писал. Должны быть выражены чувства и мысли, нужные нашему народу. А не изображение самих фактов, хотя и значительных. Это понятно каждому, а вот есть у нас еще такая слабость, что если на холсте изображены подъемные краны, мы не можем не принять их на выставку. Так сказать, по одежке принимаем вещи. И художник, зная эту слабость, не слишком задумывается.

Сколько художников ездили в Каховку, сколько писано, а много ли сказали этими произведениями? Правда, кое-что есть. Есть у художника Зари хороший эскиз, правда, еще далеко неразработанный. Но самое главное — по-своему увиденное содержание в нем есть. Тут выставлен только этюд к будущей картине.

Для того, чтобы была яснее моя основная мысль, хочу привести несколько примеров. Вот работа Болдыревой «В цеху» и работа Киянченко «Турбина». В этюде Болдыревой передан пафос труда, он полон жизни, пронизан светом. У Киянченко только мертвые предметы. А и та, и другая вещь приняты на выставку, и та, и другая относятся к индустриальному интерьеру, и нас совершенно не удивит, если мы прочитаем в «Вечернем Киеве» примерно такое: «На выставке киевских художников экспонируются работы на индустриальную тематику: Киянченко, Болдыревой и др. (Уж лучше писать так, как пишет П. Говдя, там уж видно, что всё наоборот.)»

Другой пример. Портретный этюд. «Молодой шахтерки» Крылова и «Откатчица» Пламеницкого. Этюд Крылова передает образ молодой советской девушки-шахтерки. У Пламеницкого, несмотря на то, что девушка изображена во время работы, она позирует и скорее напоминает натурщицу. По-моему талантливый художник увлекся чисто формальными задачами, упустив главное. Эта вещь в этом отношении очень характерная.

То же самое происходит и в пейзаже. У Чичкана «Каховская дамба» есть определенное настроение, в этюде Вовка «Гребля каховской ГЭС» — только предметы. Если сравнивать хорошо написанный лирический пейзаж Ержиковского «Днепровские дали» или замечательный по своему образному выражению и живописи этюд Бизюкова «Днепровские кручи», и сравнить их с целым рядом изображений Днепра, то увидим ту же разницу.

Здесь могут сказать, что я сравниваю вещи более самостоятельные с этюдами для определенной творческой работы. На это я отвечу несколько позже. Когда буду говорить об этюдах. А сейчас хочу назвать еще ряд разных работ и по законченности, и по тематике, в которых в той или иной степени выражено содержание, выражено определенное настроение. Которые, по-моему, правдивее написаны, в которых живопись подчинена замыслу. Это очень живописные правдивые этюды Лученко «Колхозный двор», «Этюд с мельницей», этюды Сторижко «Гвоздики» и «Весенний пейзаж» Штильмана. Хорошо написана «Сирень» Пономаревой, «Днепровский пейзаж» Трохименко. Очень бодрый, мастерски написанный «Морозный день» Глущенко и своеобразный морской пейзаж Шавыкина, чутко написанный «Крымский пейзаж» Денисова, хороший и по живописи, и по настроению этюд коровника Слеты, «Каховские этюды» Зари. Этюды Пламеницкого (шахтерки), «Молдавская девушка» этюд Волковинской, этюд женской головы Крылова, этюды Раппопорта, Коган-Шаца, этюд с огнями Ходченко, этюд с бельем Колесника. Быстрый, но очень хороший этюд Шифмана «Сад с домиком», «Утро» Бони. Этот перечень можно было бы продолжить и дальше.

Теперь я хотел остановиться на большой группе работ, которые, если можно так выразиться, задают основной тон на выставке. Это работы наших талантливых известных художников. Таких как Отрощенко, Шишко, Заря, Хан, Вовченко, Киянченко и др. Произведения этих художников разные, глядя на них, мы сразу узнаем авторов, один художник пишет очень тонально, сдержанно, другой наоборот очень ярко, и т. д. Разве в этих работах нет ярко выраженной индивидуальности? Разве нет замысла? Почему же выставка в основном однообразная?

Тут я должен набраться смелости, и сказать, что несмотря на разнообразие, работы этих художников похожи между собой недостаточной жизненной убедительностью и, почти одинаково не удовлетворяя зрителя, создают впечатление скуки, однообразия. По-моему, индивидуальность проявляется только через глубокое,

объективно верное изучение природы, иначе эта индивидуальность будет только в потенции. Следует заметить, что когда один и тот же художник пишет, больше придерживаясь природы, у него вещи получаются убедительнее, а когда начинает подчеркивать свою индивидуальность, отрываясь от природы, получается не более выразительное произведение, а наоборот менее выразительное. Взять хотя бы творчество Отрощенко прежнее и на этой выставке.

Теперь мне бы хотелось сказать еще об этюде, так как эта выставка в основном этюдная. Слово «этюд», «этюдик» стало у нас каким-то жалким.

Часто художник, желая оправдать неверную, вялую живопись, говорит: «так это этюд», вот в творческой вещи, там я напишу! Правда, этюды очень часто выходят неудачными, но я не верю в то, что если художник не может написать хорошего верного этюда, может написать хорошую картину, портрет или пейзаж, По-моему, этюд — это не что-то такое принципиально отличное от творческой вещи, а скорее какая-то часть ее сотворения или даже всего творческого пути художника. И имеет самый широкий диапазон, начиная с беглой заметки и подходя вплотную или перерастая в самостоятельную вещь. (Взять хотя бы этюды Бизюкова, Лученко, Чичкана, Штильмана, Глущенко и др.)

Только если к этюду относиться серьезно, писать его с напряжением, творчески, ставить перед собой определенные задачи изучения природы, он принесет пользу как подготовительный материал, а равно будет иметь самостоятельную ценность. Если относиться к этюду, как только к протокольной фиксации, то из такого этюда много не выжмешь. А если такие этюды и бывают у художника, и он считает, что они ему нужны, то во всяком случае они не представляют интереса для зрителя. Серость, чернота, нематериальность цвета, а иногда и фальшь в наших картинах в значительной степени зависят от качества этюдов. Особенно это относится к молодым художникам. В заключение хочу сказать, что выставки такого типа, как эта, нужно организовывать каждый год, но подходить к этому намного серьезней.

Еще несколько слов о мастерстве. Есть такие работы, этюды — смотришь, вроде ничего там нет: и нарисован не блестяще и мазок не определенный, а как попало положенный, вроде его и повесить нельзя. А другой этюд такой, что в первую минуту просто ахнешь, как все здорово. Потом замечаешь, что первый все время перед глазами стоит, а второй только смутно беспокоит, и все хочется забыть

его. Дело в том, что в первом есть образ, а во втором только мастерство. Мне кажется, что мастерство художника тем больше, чем оно менее заметно. Вот примерами первого могут служить упомянутые мною этюды Бизюкова, Шифмана и др., а второго — этюды Стиля, Ятченко и др. Содержание, как общественное значение и содержание в самой вещи.

В своих работах я пользуюсь принципом, присущим скорее литературе (поэзии), чем живописи. Пример. Бледная женщина сидит на фоне белой стены. Писатель (поэт) может написать: женщина бела, как стена. Живописец же, первым долгом постарается найти тонкую цветовую разницу между бледным лицом женщины и стеной, и в процессе работы будет стараться сохранить и уточнить найденные цветовые и тоновые отношения. (Хорошо, если пишет хороший живописец, такой как Коровин, а если художник без больших живописных данных?) Поэтому, когда я пишу, то беру за основу не отношения цвета и тона, а стараюсь прежде всего передать особенность предметов и природы в соответствии с возникшим образом. А уж потом, постепенно обостряя свое чувство, ввожу в них цвет и тон, «делаю живопись». Но не до конца, не до полной гармонии, а останавливаюсь, если, конечно, не изменяет чувство меры, где-то на грани, сохраняя цвет в «чистом виде» (близну снега, голубизну неба, зелень травы и деревьев). Забота о сохранении предметности, по сути, не позволяет мне добиваться полной пластической целостности. И в моих работах в большей или меньшей степени есть диссонанс, но не как случайность, а как естественный результат метода. Поэтому мои работы принимают не все художники и искусствоведы. Все выше сказанное относится не к творческим работам, не к поискам полного образа, а к живописи с натуры или по натуре. Хотя и то, и другое находятся в тесной связи.