

ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

УДК 7.036

«ДРУГИЕ БЕРЕГА»

П.Д. Муратов

Новосибирск

guman@nsuem.ru

Статья является частью исследования «Художественная жизнь Новосибирска XX века». В ней намечено рассмотреть организационные формы профессионального и самодеятельного изобразительного искусства, станковые и монументальные виды художественного творчества в эволюции и во взаимодействии на протяжении ста лет. Данная статья продолжает опубликованные в журнале «Идеи и идеалы» части исследования*.

Ключевые слова: поездка художников Новосибирска в Китай, панно «Ужасы Хиросимы», Девятая областная выставка, подготовка к съезду художников СССР.

Летом 1952 г. Министерство высшего образования СССР направило профессора Новосибирского строительного института Е.А. Ащепкова в Пекинский политехнический институт разработать и в течение трех лет вести курс лекций по истории русской архитектуры. Начиналась краткосрочная, но деятельная эпоха «Великой Дружбы» народов Китая и Советского Союза. Два года спустя, летом 1954-го, в Новосибирск прибыла делегация работников культуры Китая, возглавляемая директором Пекинской Академии художеств Цзян Фыном (он же первый заместитель председателя Союза художников Китая). В составе делегации были художники Чан Лю-хун (еще один заместитель председателя Союза), Ван Ши-го – профессор Пекинского художественного института, Ми Гу – редактор китайского юмористического журнала типа нашего «Крокодила». Хотя фактически Союз

советских художников существовал уже более двадцати лет, юридически его еще не было, что не помешало китайцам скопировать эту систему организации работников пространственных искусств. Председателем китайского Союза художников на то время, о котором у нас идет речь, был замечательный художник Ци Бай-ши, известный и у себя на Родине, и в странах Европы. Он работал в традиционной манере «гохуа», в жанре «цветов и птиц», т. е. как бы вне времени, что для советского художника, занимающего пост руководителя Союза, абсолютно невозможно. В 1954 г. ему было 94 года. Он имел право никуда не ездить, в политических мероприятиях участия не принимать, оставаясь прежде всего символом национального искусства Китая, работающим художником. В Новосибирск приехали его заместители. Состоялась общая полуофициальная беседа. Мочалов

* «Идеи и идеалы», 2009, № 1–2 «Общества», «Смутное время»; 2010, № 1(3)–4(6) «Смена состава», «Краевые выставки», «От краевых выставок к областным», «Шаг вперед»; 2011, № 1(7)–4(10) «Если завтра война», «Жизнь продолжается», «Послевоенные годы», «Пятидесятые».

рассказал о жизни, о работе Новосибирского Союза художников, Цзян Фын в свою очередь описал ход развития искусства Китая. Последовала общегородская встреча с делегацией, во время которой новосибирцы подарили гостям одну из скульптур малой формы работы новосибирского автора, фотоальбом с воспроизведениями картин живописцев Новосибирска, послали в Пекин приветственную телеграмму. В Пекинском художественном институте, не забывая отечественных традиций искусства, сочувственно относились к системе европейской живописи и, в частности, к агитационной форме картин советских художников. Альбом фотографий с картин, написанных в желанной для них манере, мог восприниматься тогда, как методическое пособие овладения изобразительным искусством. Он был только началом обмена подарками, дружеской переписки, творческого сотрудничества художников Новосибирска и Китая.

Прошло несколько месяцев, и в марте 1955 г. из Китая в адрес Новосибирского отделения Союза художников пришли посылки, а в них факсимильные репродукции произведений живописи, графики, прикладного искусства, набор театра теней, маски, вырезки из бумаги – общим счетом едва не в тысячу произведений. При тогдашней бедности отделов искусства в библиотеках Новосибирска, при ярко выраженной публицистической ориентации отечественного искусства, затмевающей все иные подходы, посылки из Пекина были настоящим откровением. Никаких холстов художники Новосибирска не увидели. Китайцы показывали только бумажные свитки с вертикальной, как правило, композицией. Свиток не может выполняться масляной краской. Под нее требуется грунт.

Слой краски вместе с грунтом не поддается скручиванию в трубочку и раскручиванию по мере надобности. Картины свитков выполнялись тушью на промокающей рисовой бумаге, благодаря чему рисунок линиями соединялся с расплывами тона или цвета. Большинство свитков заполняли пейзажные сюжеты. Пейзажи на этих свитках строились «этажами» или планами, мотив над мотивом, с явным стремлением показать бесконечность совокупного вида благословенной земли. При таком построении пейзажа не могла соблюдаться линейная перспектива. Не играло роли место источника света, слева он или справа. Импрессионисты, как известно, увлекались японским и китайским искусством, обыгрывая фрагментарность композиции, подвижность света¹ и действия в свету. У китайцев вместо подвижности света его постоянство в избранном сюжете. Если учесть еще и непонятный способ репродуцирования, при котором тиражированное воспроизведение в каждом отдельном экземпляре равно подлиннику, то легко понять изумление зрителей. С таким искусством они еще не встречались.

Присланную коллекцию разместили в залах Союза художников, где она сияла сказочной красотой, удивляя непривычными образами небесных танцовщиц из монастырского комплекса Дуньхуан в развевающихся длинных одеждах, вездесущими драконами, львами невиданной породы с огромной зубастой пастью. *«Когда видишь этих фантастических драконов или других “ужасных” зверей, как-то невольно веришь в возможность их существования, хотя все это лишь творческая переработка реально существую-*

¹ Клод Моне, случалось, писал один и тот же мотив в разные часы дня, пытаясь уловить и выявить тончайшую разницу освещения.

*цього мира*². Выставка экспонировалась несколько месяцев, после чего ее стали делить на части и показывать в городских Дворцах культуры, в районных центрах, удовлетворенно подсчитывая количествоознакомившихся с ней зрителей. Безудержная демонстрация искусства Китая привела к тому, что к концу десятилетия коллекция в перемещениях с места на место начала таять – таяла и политика «Великой Дружбы», пока наконец не растаяла полностью. В следующем десятилетии о ней уже никто не вспоминал.

Разлад между политиками Китая и Советского Союза относится к концу 1950-х гг., а в 1956-м «Великая Дружба» еще жила и подкрепились договором о культурном сотрудничестве. Новосибирцы будто специально готовились к такому ходу событий. Они уже завязали дружеские отношения с авторитетными художниками Пекина, охотно шедшими навстречу. Без труда наводились мосты на линии Новосибирск–Пекин. Четверо новосибирцев – скульптор М.И. Меньшиков, живописец М.А. Мочалов, художник театра И.В. Севастьянов, живописец и график И.В. Титков вслед за Е.А. Ащепковым, уже вернувшимся в родной «Сибстрин», получили возможность побывать в Китае. Все названные художники были членами партии. Севастьянов имел почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, что тоже характеризовало его гражданские достоинства. Титкову до получения аналогичного звания осталось ждать около месяца. Группа подобралась безупречная. Руководителем группы был назначен постоянно занимавший какие-либо ответственные посты Моча-

² Мочалов М. В народном Китае: Художники Сибири у китайских друзей. – М.: Советский художник, 1957. – С. 7.

лов. Консультантом группы и даже гидом по Китаю мог стать новосибирец М.Ф. Домрачев³, проживший в Китае почти двадцать лет. Домрачев долгое время занимал должность профессора на кафедре рисунка Шанхайской академии художеств. Его знания языка, обычаев, искусства страны были бы неоценимы в поездке. Но организаторы группы заботились не о полноте и осознанности впечатлений художников. Домрачев хотя и не был изгоем, но все-таки двадцать лет за рубежом ложились тенью на его биографию. Группу ориентировали на пропаганду советского образа жизни, на дипломатические речи в неизбежных официальных встречах. А что касается языка, обычаев, расшифровки символов искусства, на то существуют переводчики. Во все время пребывания художников в Китае их сопровождала молоденькая старательная Суй Пин, учившая русский язык.

Никто из членов группы за рубежом никогда не был. Еще находясь в самолете они бурно переживали заграничные виды. Узнавали Великую Китайскую стену, над которой некоторое время летели. Пекин их ошеломил. После обязательной беседы в советском посольстве и в китайском Союзе

³ Домрачев Макарий Федорович (1887–1958). Род. в Минске. Учился в Петербурге. По некоторым сведениям, учился и в Мюнхене. В Петрограде проявил себя как художник театра. Участник Международной выставки художественно-декоративных искусств в Париже (1925), Юбилейной (10 лет советской власти) выставки театрально-декорационного искусства 1927 г. в Ленинграде. С 1927(?) года по 1945-й жил в Китае. «Работал художником театра во многих странах – в Китае, Индии, Индокитае, Австралии и Японии» [В. Милашевский. Вчера, позавчера. Воспоминания художника. – Л.: Художник РСФСР, 1972. – С. 115.] С 1945-го по 1956-й жил в Новосибирске, работал художником-постановщиком в оперном театре. Участник Межобластной художественной выставки (1947), 7-й областной (1950) и 9-й областной (1955). Умер в Ленинграде.

художников они сразу схватились за альбомы, но быстро одумались. По разработанному совместно в Союзе плану им полагалось две недели потратить на осмотр Пекина и его окрестностей, две недели отводить душу на этюдах и зарисовках городских видов.

Кроме Пекина с его парками, дворцами, храмами они побывали в индустриальном, быстро растущем городе Тяньцзинь с явными следами недавнего присутствия англичан. В Пекине они удивлялись императорскому Китаю, несколько раз побывали в китайской опере. В Тяньцзинь приобщались к комфорту европейской цивилизации. Севастьянову, художнику Новосибирского театра оперы и балета, знакомство с Пекинской оперой входило в долг его службы, остальные просто пользовались случаем посмотреть и послушать невиданное и неслыханное⁴.

Сильное впечатление на гостей произвело посещение создававшегося тогда мемориального музея Сюй Бэй-хуна⁵, класси-

ка китайской живописи, об искусстве которого они имели некоторое представление по присланным в Новосибирск репродукциям.

Сюй Бэй-хун органично впитал традицию китайской живописи, но он восемь лет жил в Париже, овладевая европейской системой искусства, перспективой, тоном, анатомией. Он мог нарисовать реалистического вида портрет, без натуры выстроить многофигурную жанровую композицию. Это его умение проявлялось в его творчестве иногда в «чистом», так сказать, виде, постоянно же – как ненавязчивый акцент «гохуа». Европейский акцент помог новосибирцам увидеть содержательную красоту произведений Сюй Бэй-хуна. До известной степени, конечно. На свитках постоянно встречались иероглифические сопроводительные тексты. В них свой поэтический образ, созвучный живописному и составляющий с ним одно целое. Сюй Пин помочь не могла. Она еще «хромала» в русском языке, но даже если бы и не хромала, ей пришлось бы переводить словесно выраженный образ с одного языка на другой, то есть самой проявить дарование поэта. Кажущаяся очевидность бытового живописного сюжета на самом деле часто этой очевидности не имела. «Маленький сонет XIV века» Сюй Бэй-хуна, например, показывает вельможу на белом коне, человека попроще на черном и следом за ними полубога китаец с тяжело нагруженной тележкой. Быстрый ответ: богатеи-эксплуататоры и эксплуатируемый бедняк. Сонет, однако, восхитительный. С. Зальгин. Заметки о китайском искусстве // Сибирские огни. – 1957. – № 3. – С. 164.

⁵ Сюй Бэй-хун (1895–1953). Родился в провинции Цзян-су близ Шанхая, портового города с оживленными связями с государствами Европы. Первым учителем Сюй Бэй-хуна был его отец Сюй Да-чжан, известный в Китае художник и поэт. Познакомился с европейским искусством в Шан-

ходит к заветам Конфуция: «Никому не завидуй, довольствуйся тем, что у тебя есть»

Сюй Бэй-хун родился в 1895 г. Он ровесник художникам Общества «Новая Сибирь». В год его возвращения на родину из Парижа состоялись Первая Всесибирская выставка и Первый съезд художников Сибири. На съезде выступил И.А. Копылов, воодушевленный идеей взаимодействия европейской школы живописи и восточных традиций народов Сибири. На съезде эта тема обсуждалась сдержанно, так как она не попадала в струю тогдашней политики в искусстве, но предполагаемый результат взаимодействия, провозглашенный Копыловым, новые цветущие Флоренции, Венеции, Мюнхены в Сибири были приняты восторженно. После съезда тему растоптали. И вот одному из деятельных критиков «Новой Сибири», Мочалову, довелось встретиться с развитием этой идеи в творчестве Сюй Бэй-хуна и восторгаться его искусством. Никаких признаков осознания близости путей творчества Сюй Бэй-хуна и «Новой Сибири» Мочалов ни тогда, когда находился в мемориальном музее классика китайской живописи, ни после не проявил. «Новая Сибирь» сама по себе, Сюй Бэй-хун сам по себе. Но встреча с ним, не пробудив сознания, всколыхнула чувства Мочалова, показав тем самым возможность иной его позиции при отсутствии давления извне.

Кроме мемориального музея Сюй Бэй-хуна сибиряки посмотрели большие выставки древней китайской живописи, современной китайской живописи, творчества художников Чехословакии, Италии, Греции, Мексики, Японии, выставку, связанную с 350-летием со дня рождения Рембрандта. В Новосибирске им не доводилось воочию убеждаться в многоголосии современного «прогрессивного» изобрази-

тельного искусства, существенно отличающегося от своего, отечественного.

Две недели собственных этюдов пролетели быстро. Свободный выбор сюжетов был ограничен местом и временем: Великая Китайская стена, памятные места Древнего Пекина. Но никуда не уйти и от обязательной зарисовки новостроек, портретов китайских рабочих. На исходе этюдных работ Меньшиков, Мочалов, Севастьянов и Титков отчитались в советском посольстве за проведенную на выезде работу и, получив одобрение посольства, устроили кратковременную выставку в помещении Союза художников Китая.

Как же восприняли сибиряки Китай? Надо иметь в виду короткий срок работы, постоянное отвлечение, а также известный психологический эффект мимолетной встречи с людьми другой расы: все негры черные, все китайцы желтые. Невозможность на бегу увидеть глубинный характер нового распространяется и на архитектуру. Случается, человек фотографирует или зарисовывает Париж, а на снимках у него и в рисунках родная Москва, Ленинград или какой-либо их пригород. Многократно описано, что желательно неспешное знакомство художника с человеком, портрет которого он берется выполнить. Наши путешественники невольно подтвердили закономерность встреч с непривычным. Новостройки в привезенных из Китая этюдах признаков Китая не имели. Арматура, краны, экскаваторы – все могло быть нарисовано в Новосибирске. Китайские рабочие, облагороженные и бездейственные, могли сойти за представителей тамошней администрации. В Новосибирске того времени на берегах речки Каменки жили мирные китайские семейства, старели вместе с русскими соседями и постепенно отошли в

мир иной, не оставив наследников. Взрослые мужчины все были ремесленниками. Летом они сидели на улицах за раскладными столиками, ремонтировали обувь. Между собой говорили исключительно по-китайски. Издалека было видно, что сидят китайцы, не казахи, не узбеки. В Пекин их образ, даже если он и закрепился у наших художников, не перенесешь. В Пекине другой контекст, преображающий человека. В Пекине по заданию, определяющему образ труженика, не могли жить бедные сапожники. В Пекине под карандашом и под кистью художника должны были рождаться строители социализма. Нужен был жест в сторону китайских рабочих, а вовсе не они сами. Жестом все в этюдах и ограничилось.

Благополучнее выглядят этюды дворцов, парков, улиц Пекина, но и здесь прозрений не видно. И эти виды можно было произвести дома в мастерской, руководствуясь альбомами репродукций. Именно так создавались виды Парижа, Севильи, Мемфиса и прочих никогда не виденных городов для сцен оперных и драматических постановок, для книжных и журнальных иллюстраций. Даже в тех случаях, когда художник в устных или письменных рассказах обнаруживал точно подмеченные поразившие его особенности культуры Китая, в этюды их он не включал, так как не был свободен в трактовке избранных сюжетов. Мочалов отметил запомнившиеся ему барельефы на воротах Великой Китайской стены. Где же их зарисовки? *«Особенно удивили, – вспоминал Севастьянов, – велосипедисты. Они чувствуют себя подлинными хозяевами улиц, и с ними серьезно считаются водители других видов транспорта»*⁶. Их тоже нет в зарисовках, возможно потому, что Севастьянов,

⁶ Севастьянов И. Древняя и юная столица // Советская Сибирь. – № 228. – 1956, 30 сентября.

рисую в Пекине, примеривался к сцене Новосибирского оперного театра. Заполняющим столицу Китая велосипедистам на сцене Новосибирского театра места нет. Типовое привычное тянет за собой художника. Нужно время, нужна работа, чтобы преодолеть подсовывающуюся под руку упрощенность взгляда, заранее удивленного всему предстоящему и потому предстоящего не видящего.

В Пекине сибиряки встретили семью японских художников Ири и Тосико Маруки⁷, выставивших там серию написанных тушью панно под общим названием «Ужасы Хиросимы». Все панно – горизонтальные ленты двух метров ширины и восьми метров длины. Начиная с 1950 г., когда написаны были только три панно (законченная серия состоит из десяти панно), Маруки проехали с ними по разным городам Японии, везде встречая заслуженно благодарный прием. В 1953 г. авторы за свой труд получили золотую медаль Всемирного Совета Мира. В 1956 г. серия была закончена и показана в Китае, где художники Новосибирска ее и увидели. Панно прошли по выставочным залам Западной Германии, Голландии, Бельгии, Швейцарии, Дании, Венгрии, Румынии, Англии, Италии... В феврале 1960 г. панно дошли до Новосибирска. Их разместили в залах Союза художников.

Прославленные во всем мире антивоенные панно трудно входили в выставочное пространство СССР. С точки зрения утверждаемых в стране понятий «правильного» и потому хорошего более или менее приемлемым было только последнее панно «Сбор подписей». Хорошо зна-

⁷ В литературе встречается имя Тосико Акамацу. Акамацу – девичья фамилия Тосико. Мы ей не пользуемся.

комое в живописи и в графике художников СССР название панно, не вызывающая сомнений ясно читаемая композиция, стремление авторов показать все сословия японских граждан, соответствующий этому заданию рисунок – его можно назвать реалистическим – импонировали цензорам, имеющим власть вершить суд в искусстве. Остальные девять имели явные признаки сюрреализма. Названия панно отношение авторов к трагедии не выражали. Первые три, написанные под свежим впечатлением атомного взрыва, в котором погибла дочь Маруки, казалось бы, должны кричать болью, ужасать, назывались односложно: «Призраки», «Огонь», «Вода». Что за этими мирными словами? У нас под руками объясняющие тексты Маруки: «... Миг, и с людей свалилась вспыхнувшая одежда, вздулись руки, лицо, грудь, лопаются багровые волдыри, и лохмотья кожи сползают на землю... Это привидения. С поднятыми руками они движутся толпой, оглашая воздух криками боли»⁸. Авторский текст не описывает сюжет, он объясняет мотив картины, воспроизводит ее эмоциональный тон. В сюжете мы видим сомнамбулическое движение куда-то вправо нерасчлененной массы народа, почти сплошь женщин. Финал этого движения – нагромождение людей друг на друге в нелепых позах, неподвижных и невесомых.

Второе панно «Огонь» – сплошное страдание. Огонь везде, возле каждой фигуры. Горят самые фигуры и потому нет от огня спасения. Здесь мы тоже воспользуемся цитатой: «Ослепительная зеленоватая вспышка, взрыв, сознание подавлено, волна горячего ветра, и в следующий момент все вокруг загорается. Тишина, наступившая вслед за грохо-

⁸ Серия панно Ири Мапуки и Тосико Маруки «Хиросима». – М.: Советский художник, 1959.

том, ни с чем не сравнимой дотоле неслышанной силы, нарушается треском разгорающегося огня. Под обломками рухнувшего дома лежат оглушенные люди, в пламени гибнут женщины, гибнут в огненном кольце очнувшиеся и пытающиеся спастись люди»⁹.

Панно «Вода» показывает массы людей – не то утонувших большими нерасчлененными группами, не то взлетевших. Опознавательных знаков нет.

«Радуга» в христианской иконографии могла быть названа апокалипсисом, адом, преисподней. Тут группы фигур стоящих, лежащих вповалку, свисающих откуда-то сверху; опалелая мать с опалелым ребенком на руках.

Далее идут панно «Юноши и девушки», «Атомная пустыня», «Ветер», «Спасение», «Яндзу»¹⁰, «Сбор подписей». Новосибирский журналист и поэт И.О. Фояков, написавший заметку о выставке, отзывался о ней: «Трудно, просто физически больно смотреть»¹¹. Подробного разбора панно, развернутой биографии их авторов не только новосибирская периодика, даже специальная искусствоведческая периодика Москвы не могли себе позволить. Только в 1967 г. Маруки были избраны почетными членами Академии художеств СССР.

«28 августа в конференц-зале Оргкомитета ССХ СССР состоялся творческий отчет новосибирских художников – заслуженных деятелей искусств П. Титкова и П. Севастьянова и художников М. Мочалова и М. Меньшикова, вернувших-

⁹ Там же.

¹⁰ Яндзу – порт, откуда вышло и куда вернулось рыболовное судно «Фукурю-мару», пострадавшее при испытании водородной бомбы у атолла Бикини в 1954 году.

¹¹ Фояков И. Помни об этом! Выставка «Хиросима» в Новосибирске // Советская Сибирь. – № 38. – 1960, 14 февраля.

ся из Китая. Было экспонировано большое количество работ, созданных художниками во время поездки¹².

Практический результат поездки в Китай четверых художников Новосибирска различен. Одна его грань отражена этюдами, зарисовками, вполне пригодными для выставок. В них они более или менее равны. Отголосок зарубежных впечатлений в творчестве, в художественной жизни Новосибирска различен. Севастьянов после групповой поездки в Китай в 1950-х гг. ездил туда же еще два раза. Попытки вжиться в характер искусства древней страны отразились в его работе для сцены. «..Замысел „Драгоценного фонаря [лотоса]“, безусловно, родился в Китае, откуда привезен и этот деревянный божок, и пестрый тряпичный тигр». «Да, я был в Китае три раза, — улыбается Севастьянов. — Балет я старался сделать в духе условной китайской живописи, с которой там хорошо познакомился»¹³. Титков в Новосибирске выполнил пять иллюстраций к сказкам Народного Китая: «Белая змейка», «Жемчужная раковина», «Плач у Великой стены», «Лю-хай и Мей-гу», «Девушка-фея». Десяток пекинских этюдов Титков показал на Десятой областной Юбилейной художественной выставке 1957 г. Меньшиков и Мочалов продолжения китайской темы в своем творчестве не имели.

Вернувшись домой, художники многократно, устно и письменно, рассказывали о чудесах зарубежья. «Мы были в Китае»¹⁴ — горделиво назвал написанный для газеты «Советская Сибирь» путевой очерк И. Титков, и он имел на то основания по исклю-

чительности события. Однако в том же году после новосибирцев в Китае побывала группа московских художников, в течение трех месяцев совершавшая круговой маршрут от Пекина до Пекина через Нанкин, Шанхай, Кантон и другие встречавшиеся на пути города. Можно было подумать, что путь за границу открыт, но это была бы чересчур торопливая мысль. Через три года Китай закрылся. Не в Китай, а из Китая потянулись жившие там россияне.

Еще за год до поездки четверых избранных художников в Китай в Новосибирске прошла очередная, Девятая областная художественная выставка. Она комплектовалась непривычным способом: в мае правление Союза художников открыло выставку молодых работников художественного фонда, сменившего кооперативное товарищество «Художник», и с этой выставки, после обсуждения ее, отобрало двадцать девять произведений живописи и графики для включения их в областную выставку.

Девятая областная художественная выставка хронологически точно делит десятилетие пополам. Она открылась в июне 1955 г. Мы помним жесткую критику предыдущих областных выставок. Судя по той критике, художники Новосибирска тратили время на пейзажи, на несогласованные с марксистско-ленинской теорией картины, тогда как «народ» ждал от них правдивые героические полотна, показывающие вождей партии, успехи индустриализации, победы колхозного строя. Никто из художников не думал восставать против такой критики. За тридцать лет неослабевающего напора она стала привычной художникам, как снег во время зимы. В своей среде они находили ее приверженцев. Учителя-критики и ученики-художники совместно возводили фундамент школы передового

¹² Оргкомитет ССХ СССР. Информационный бюллетень. — 1956. — № 5. — С. 23.

¹³ Фoniaкова Э. Звуки и краски // Вечерний Новосибирск. — 1960, 27 июня.

¹⁴ Титков И. Мы были в Китае // Советская Сибирь. — № 223. — 1956, 25 сентября.

искусства. Вот уже девятый экзамен в этой школе.

Рецензент В. Быков оценил результаты экзамена на «троечку»: «Этюды занимают едва ли не треть экспозиции. К чему это?»¹⁵. Под недоумевающее «к чему?» подпадают и включенные в экспозицию «весьма легковесные»¹⁶ шестнадцать жемчужных акварелей Грицюка. По таким же точно акварелям накануне открытия Девятой областной выставки их автора приняли в Москве в Союз художников, минуя обязательный для всех кандидатский стаж работы. Во время своего выступления Быков мог этого не знать, но ведь узнал же когда-то! Может быть, даже и взгрустнул, смущенный осечкой. Что-то в регламентируемой жизни сдвинулось. А что именно, кто скажет?

Отчасти о сдвигах сказал он сам: «Излишняя напыщенность многих полотен, лакировка действительности, веера отдельных художников в то, что актуальность темы прикроет бедность мысли и убожество мастерства, – все эти ненормальные явления решительно преодолеваются. Художники смелее обращаются к глубоким и важным жизненным темам».¹⁷ Быков поторопился объявить решительное преодоление отмеченных им явлений, не замечая того, что «лакировка действительности» неотделима от историко-революционных сюжетов. Актуальность темы всегда была в цене. Она действительно служила пропуском на выставки всех рангов, и некоторые художники этим пользовались. Сам Быков начал обзор областной выставки с картины В. Титкова «Вести от Ильича», хотя его симпатии были на стороне Ликмана, а картина В. Титкова, по его мне-

нию, «явно недоработана»¹⁸. «Лакировка действительности» может быть отчасти шла от художников, но не здесь ее начало. Вспомним хотя бы разгром пейзажа К.Н. Смирнова «Зима в Новосибирске», экспонированного на Шестой областной выставке: «Перед нами занесенные снегом лачуги, задворки города. Разве таков наш Новосибирск – крупный промышленный и культурный город!»¹⁹. Приведенный пример показывает не художника, лакирующего действительность, а критика, требующего лакировки. И все-таки Быков общим тоном статьи оттенил действительную, уже выявляющуюся в искусстве Сибири новизну. Тем и ценно его выступление.

Девятая областная художественная выставка признаки новизны, начиная со способа привлечения молодежи, имела во всех своих разделах. Не слишком молодой Ганжинский – в 1955 г. ему исполнилось 33 года, а молодежный возраст завершается в 35 лет, – показал уже знакомый зрителям по выставке 1952 г. сюжет «Иван Ползунов». За два года Ганжинский разработал новый вариант, в котором уже нет диалога Ползунова и дворян, интересующихся его машиной. Ползунов теперь один на один со своим изобретением, со своей мыслью. Новый вариант потребовал психологического углубления героя картины, и Ганжинский справился с ним, смело отказавшись от занимательного рассказа хорошо принятого, одобренного публикой первого решения.

Ровесник Ганжинского Хлынов после серии портретов и натюрмортов, написанных в предыдущие годы, показал картину «В вагоне», возникшую, возможно, как от-

¹⁵ Быков В. Девятая областная художественная выставка // Советская Сибирь. – 1955, 28 августа.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Белоголовый С. Полнее и ярче отображать жизнь // Советская Сибирь. – 1948, 15 августа.

голосок поэмы А.Т. Твардовского «За далью даль». У Твардовского:

*Вагонный быт в дороге дальней,
Как отмечалось до меня,
Под стать квартире коммунальной,
Где все жильцы – почти родня.*

И у Хлынова в плацкартном вагоне восемь человек, среди них пожилой бывалый человек ведет речь, четверо молодых внимательно слушают, один дремлет на второй полке, один смотрит в окно, и сам Хлынов на переднем плане с книгой в руках и слушает и думает одновременно. Все едут в неведомые края к еще не испытанной жизни. Для Новосибирска этот сюжет большой картины совершенно нов. Картина не из самых лучших хлыновских, но сейчас мы говорим о новизне Девятой областной выставки, и взятый нами пример органично вписывается в контекст повествования.

Выставка в целом более камерна, более лична сравнительно с предыдущими. Большая картина А.Н. Кирчанова «У больной подруги» задавала тон лиризму выставки. Рядом с ней можно поставить картину Ликмана «В мастерской художника», представленную на выставке репродукцией – настолько она была популярна, – «Перед экзаменом» Смолина, «Павлик позирует» его же, «Сибирские напевы» Тимофеевой, «Обидел» П.А. Чернова. Показательна и уже упомянутая картина В. Титкова «Вести от Ильича», изображающая больного Сурена Спандарьяна в постели и сидящего на той же постели Сталина с письмом в руках. Ее тематика бесспорно историко-революционная, но трактовка двухфигурной композиции прямо переключается с картиной Кирчанова «У больной подруги». Число действующих лиц (у Кирчанова

их шесть) картины Кирчанова и картины В. Титкова в нашем сравнении существенного значения не имеет. Вероятно и художники, и зрители за годы войны истосковались по мирной домашней жизни. И тем и другим хотелось вкусить домашних радостей. Эти радости, «мелкотемье», характерны для всего российского искусства середины 1940-х – середины 1950-х гг., дающего пережившим войну людям минуту покоя и тишины.

Под статью им в те же годы в городах страны и в деревнях пригородов расцвели известные с довоенного времени написанные масляными красками на обычной клеенке ковры (их можно было протирать мокрой тряпкой) с белыми лебедями на синей воде озер, с зеркальным отражением лебедей в синеве озера; с красавицей на зеленом берегу на фоне берез или красавицы вместе с красавцем в той же пейзажной благодати. Этим коврикам и сопутствующему им предметному окружению будет объявлена война, о чем пойдет речь в соответствующем месте, но пока они вне поля зрения миссионеров «развитого вкуса», да и сами миссионеры еще не утвердились в своей беспорной правоте.

Камерность выставки усилена пейзажами. В Сибири не было драматических пейзажей типа «Над вечным покоем» И.И. Левитана или «Небесный бой» Н.К. Рериха. Новосибирские пейзажисты – И. Титков, А.Н. Фокин, Г.М. Миропниченко, П.Л. Поротников, Н. Грицюк – не имели опыта символического пейзажа и склонности к нему не имели. Лиризм или спокойное утверждение немеркнущих красот полей, лесов, рек родной страны наполняли их картины, и такой пейзаж всегда был самым популярным жанром в Сибири. Облеченные полномочиями говорить «от

лица народа» критики старались преобразовать его в желанный политикам пейзаж производственный, но пейзаж, как вид живой природы, может быть и с элементами индустрии в нем, подобно всем известному Ваньке-Встаньке восставал снова и снова, как только ослабевала довлеющая над ним рука.

Значительнее предыдущих следует считать раздел скульптуры, состоявший из шестнадцати произведений разных жанров. Еще работала В.Ф. Штейн, окруженная своими воспитанниками В.А. Ковшовым, А.М. Овчинниковым, но уже появились выпускники Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Ленинграде – знакомый нам Меньшиков и пока еще незнакомый Б.Н. Горовой. Тут же экспонировались и скульпторы со средним художественным образованием Л.Ф. Бурлакова и П.И. Дьяков. Они показали исполненные в гипсе памятники Сталину, Калинину, изобретателю радио А. Попову (все три работы Штейн), Горькому (Ковшов), декоративную скульптуру для фронтона строившегося Дворца культуры имени А.М. Горького «Право на труд» (Меньшиков), жанрово-бытовую композицию, изображающую мальчика с собакой и щенками (Овчинников), физкультурников (Горовой). Фигуру металлурга (Г.Н. Баранов, Кемерово). Здесь же были портреты геолога Г.Л. Пospelова, М.А. Мочалова (Горовой, Меньшиков)... Зрителям стало ясно: в Новосибирске, где начинал одним в поле воином скульптор Надольский, появилась скульптура как вид искусства. Это одно могло обеспечить новизну областной выставки.

Всем скульпторам судьба готовила сюрприз. 11 ноября 1955 г., сразу после окончания областной выставки, вышло

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Архитектура быстро и решительно изменилась. В новых проектах и в реконструкции старых зданий скульптуре уже не было места. Хотя еще достраивались дворцы культуры с запланированными «излишествами» – тот же Дворец культуры имени Горького. Скульпторы городу стали не нужны. Потребовалось время, чтобы миновал шок и чтобы выявилось новое место приложения сил скульпторов.

Ко времени открытия Девятой областной выставки прошел год после доклада Н.С. Хрущёва «О дальнейшем производстве зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель». Мочалов, И. Титков, А. Лучников не медля поехали в Барабинскую степь набирать материалы для картин на новую актуальную тему. К выставке они успели подготовить и показать этюды маслом, а И. Титков – большой рисунок цветными карандашами. Написать большие картины не успели, но ведь тема только начинала разрабатываться художниками России. Она вся в ближайшем будущем.

Названные три энтузиаста целинной темы не были единственными, кто поехал осваивать преобразование пейзажа Сибири. Огибенин, Титков, Тимофеева, только что принятый в члены Союза художников Грицок тоже получили командировку на этюды, в Кулундинскую степь, в совхоз Краснотерский. Кулунда ближе Барабы к казахским степям и менее обжита. Ни лесов на ней, ни больших рек, ни гор, к чему привыкли живописцы Сибири, ездившие писать пейзажи Алтая, Горной Шории, Байкала. Художники увидели на травянистой равнине – ей края нет – красные вагончики,

белые многоместные палатки, строящиеся фермы. Вся жизнь целинников шла на открытом воздухе, как у древних кочевников. Вот эти вагончики, палатки, временные летние печи возле них и стали мотивами этюдов всех четверых живописцев. Целину как житницу страны увидеть здесь можно было только воображением, а начало налаживаемого переселенческого быта – вот оно, перед глазами. Возделанную целину или еще только возделываемую, героические образы целинников они должны были сотворить из впечатлений жизни людей в степи, обдуваемой вольными ветрами древних кочевий.

Девятая областная выставка, этюды на Барабинской и Кулундинской целине, поездка в Китай шли на фоне невидимой сибирякам подготовки Первого Всесоюзного съезда художников СССР. В апреле 1952 г. прошло предварительное обсуждение Устава создаваемого Союза художников, в марте 1954 г. обсуждался Устав художественного фонда, в декабре 1955 г. были готовы тезисы основного доклада на съезде и содокладов, анализирующих состояние видов изобразительного искусства в стране. Тезисы доклада «Состояние и задачи советского изобразительного искусства», содокладов о живописи, о скульптуре, о графике, о политическом плакате, о театрально-декорационном искусстве, о декоративном искусстве, об искусствоведении и художественной критике в виде отдельных брошюр были распространены по всем творческим организациям страны; попали они и в Новосибирск. Предстояло на общем собрании художников обсудить присланные тексты, сделать на основе их выводы и послать пожелания готовящимся к выступлению докладчикам. Отзвук обсуждения дошел до нас в материалах инфор-

мационного бюллетеня Оргкомитета Союза художников СССР.

«Активное участие приняли новосибирские художники в предсъездовском собрании. По тезисам содокладов на съезде был высказан ряд замечаний, сводящихся к тому, что нашей живописи серьезный вред нанесла теория бесконфликтности. В искусстве бытовало настроение благополучия, принципиальные вопросы подменялись мелкими случайными анекдотами. /.../ Критики и искусствоведы были в значительной степени оторваны от непосредственной работы художников, особенно от местных Союзов художников»²⁰.

Возможно, характер замечаний на содоклады, выявившийся на предсъездовском собрании, спровоцирован выступлением Быкова на обсуждении Девятой областной выставки, иначе трудно понять, почему художники Новосибирска *теорию бесконфликтности* выбрали как основную тему отечественного искусства. В содокладах о ней упоминается походя, в Новосибирске же теории не выходили за пределы ни к чему не обязывающих бесед. Здесь некому было теоретизировать. Профессиональные критики отсутствовали в продолжении всего XX в.; искусствоведы, когда они появились, все были практиками – музейными работниками, собирателями. Если же считать, что в наказах съезду имеются в виду столичные искусствоведы и критики, то можно удивиться короткой памяти людей, забывших выступления в Новосибирске москвичка И.И. Ястребова, ровным счетом ничего вразумительного сибирякам не сказавшего. Иное дело – долговременная жизнь здесь столичных искусствоведов во время войны. Но ведь такую ситуацию

²⁰ Собрание художников в Новосибирске // Оргкомитет ССХ СССР. Информационный бюллетень. – 1956. – № 4. – С. 34.

повторить невозможно, а если вспомнить причину долгожительства и самоотверженной работы искусствоведов и критиков в Новосибирске, то и желать повторения нельзя. Такое желание граничит с преступлением. Нетрудно догадаться, что Сибири нужны свои кадры. Надо их готовить, создавать условия для их работы.

На собрании было высказано пожелание, по условиям художественной жизни 1950-х гг. совершенно фантастическое, «чтобы в управлениях по делам культуры находились люди, действительно компетентные в искусстве»²¹. Оно тоже зафиксировано в информационном бюллетене, как и пожелание создать в Сибири периодическое издание по вопросам изобразительного искусства. Причина таких малополезных пожеланий докладчикам на съезде Союза художников в отсутствие программных заготовок у новосибирцев и в экспромтном высказывании: сегодня получили материал для размышления, завтра необходимо отправить на него ответ.

А между тем доклады к съезду готовились содержательные. В них есть, конечно, необходимые реверансы перед господствующей идеологией и идеологами, но, оставляя их без внимания, слушатель-читатель приобщается к действительным проблемам того времени. Мы процитируем только два коротких отрывка из двух разных докладов.

«Недавнее посещение Западной Европы группой советских художников и искусствоведов принесло всем нам огромную пользу не только потому, что мы обогатили свой художественный багаж изучением классического наследия изобразительного искусства Италии, Франции, Германии и других стран, но еще и другой, не менее важной стороны: мы еще глубже поняли и оце-

²¹ Там же.

*нили значение правильного пути, по которому идет советское искусство»*²².

*«Представьте, что художнику театра нужно нарисовать эскизы ведьмы для “Макбета” В. Шекспира, декорации для второй части “Фауста”, где действие, как известно, развивается на том свете; пейзаж для “Лебединого озера”, для которого не каждый хороший этюд с натуры подойдет; костюмы эльфов для “Сна в летнюю ночь”, и мы знаем, что все перечисленные задачи могут, сообразно тому, как они будут выполнены, оказаться и первоклассным реализмом, и мерзким формализмом и презренным натурализмом. /.../ Здесь уже невозможна верность природе в буквальном смысле слова, но нужна верность законам природы, пропорциям, хорошему вкусу, соответствие предмета своему назначению, и все это, “к сожалению”, с сознательным изменением природы»*²³.

Ничего подобного о реализме, о трудностях одним термином «реализм» характеризовать многоликое изобразительное искусство, у себя дома новосибирцы не слыхивали. Откликнуться на процитированную речь художника Н.П. Акимова они не посмели. Но и в других приготовленных к съезду докладах содержалось немало неожиданного. На горизонте художественной жизни России замаячили еще неразличимые другие берега.

Литература

Акимов Н.П. О театрально-декорационном искусстве // Материалы первого всесоюзного съезда советских художников. – М., 1958. – 207 с.

²² Иогансон Б.В. Состояние и задачи советского изобразительного искусства // Материалы первого всесоюзного съезда советских художников. – М., 1958. – С. 43.

²³ Акимов Н.П. О театрально-декорационном искусстве // Материалы первого всесоюзного съезда советских художников. – М., 1958. – С. 207.

Белоголовый С. Полнее и ярче отображать жизнь! // Советская Сибирь. – 1948, 15 августа.

Быков В. Девятая областная художественная выставка // Советская Сибирь. – 1955, 28 августа.

Залыгин С. Заметки о китайском искусстве // Сибирские огни. – 1957. – № 3. – С. 164.

Погансон Б.В. Состояние и задачи советского изобразительного искусства // Материалы Первого Всесоюзного съезда советских художников, 28 февраля – 7 марта 1957 г. – М.: Советский художник, 1958.

Мочалов М. В народном Китае // Художники Сибири у китайских друзей. – М.: Советский художник, 1957. – С. 7.

Оргкомитет ССХ СССР. Информационный бюллетень. – 1956. – № 5. – С. 23.

Севастьянов П. Древняя и юная столица // Советская Сибирь. – № 228. – 1956, 30 сентября.

Серия панно лауреатов международной премии мира японских художников Ири Маруки и Тосико Маруки «Хиросима». – М.: Советский художник.

Собрание художников Новосибирска // Оргкомитет ССХ СССР. Информационный бюллетень. – 1956. – № 4. – С. 34.

Титков П. Мы были в Китае // Советская Сибирь. – № 223. – 1956, 25 сентября.

Фоняков П. Помни об этом! Выставка «Хиросима» в Новосибирске // Советская Сибирь. – № 38. – 1960, 14 февраля.

Фонякова Э. Звуки и краски // Вечерний Новосибирск. – 1960, 27 июня.