

# Из истории художественной жизни Москвы. Новое общество живописцев

Екатерина Воронина

Объединение молодых художников – выпускников ВХУТЕМАСа, учеников Татлина, Малевича, Родченко – названное НОЖ (Новое общество живописцев), при всей краткости своего существования (1921–1924) стало заметным явлением в отечественной художественной жизни. Статья посвящена единственной выставке общества в 1922 году, вызвавшей бурную полемику, резкое политическое осуждение, но и защиту А.В. Луначарского. Исследование, строящееся на основании изучения архивных материалов, представляет читателю характерный для своего времени эпизод из жизни искусства первых лет революции и воссоздает портреты участников объединения, в первую очередь Самуила Адливанкина.

*Ключевые слова:* НОЖ, ВХУТЕМАС, художественная жизнь Москвы, С. Адливанкин, Г. Рязский, М. Перуцкий, А. Глускин, А. Нюренберг, Н. Попов, А.В. Луначарский.

В начале 1920-х годов происходит оживление художественной жизни Москвы. В январе 1922 года Союз русских художников провел свою 16-ю выставку, в феврале 1922-го состоялась последняя, 47-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок. «Мир искусства» представил свои работы в 1921 и 1922 годах в Москве и Петрограде. В это время возникают новые объединения художников. К 1921 году выпускники ВХУТЕМАСа, сторонники станковой картины на современный сюжет, собираются в группу под названием «Бытие». В программной статье, опубликованной в каталоге 5-й выставки, они прямо называют себя наследниками «Бубнового валета» и в начале 1922 года проводят первую выставку общества. В 1921–1922 годах появляется объединение московских художников «Маковец», выступавших за преемственность наследия мастеров прошедших столетий. За год своего существования члены объединения издают два номера художественного журнала с одноименным названием и в апреле 1922 года проводят выставку работ. В мае 1922 года формируется Ассоциация художников революционной России (АХРР), которая устраивает в мае,

июне и сентябре три выставки, одну за другой. Набирает обороты конструктивизм и производственное искусство. В 1920–1921 годах создается первая группа конструктивистов (А. Ган, Варст (Варвара Степанова), А. Родченко). В мае 1921-го они представляют свои работы на выставке ОБМОХу. Складывается ядро Левого фронта искусств. Именно в 1922 году Алексей Ган выпускает книгу «Конструктивизм» и (как главный редактор) журнал «Кинофот» (выходил в течение 1922 и 1923 годов); в этом журнале группа «Киноки», возглавляемая Дзигой Вертовым, публикует манифест «Мы». В такой «разноголосой» среде появляется и еще одна довольно интересная группа художников, получившая короткое и провокационное название – НОЖ.

Художественное объединение НОЖ, или Новое общество живописцев, возникло в конце 1921 года; в истории советского искусства оно обозначило отход от левых концепций и возвращение к станковой живописи. Пройдя увлечение левым искусством и обучение у К. Малевича, В. Татлина и А. Экстер, художники, участники объединения, сформировали свои собственные принципы живописания. Они издали манифест и провели одну (всего лишь!) выставку.

Формирование объединения происходило постепенно. Ядром этой группы первоначально были Самуил Адливанкин и Георгий Ряжский. Художники встретились в Самаре, куда в 1919 году Ряжский был командирован Пролеткультом для организации изостудии. Чуть позднее к Адливанкину и Ряжскому присоединились Михаил Перуцкий и Александр Глускин. В 1921 году эти художники, знакомые с Адливанкиным еще по Одесскому художественному училищу, переехали в Москву и поступили на работу в подсекцию художественного воспитания (Главсоцвосп) ИЗО Наркомпроса, где в то время работал Адливанкин.

Практически накануне выставки в НОЖ вступили художники Николай Попов и Амшей Нюренберг, уже сложившийся живописец.

А. Нюренберг, также выпускник Одесского художественного училища и ученик К. Костанди (1905–1910), в 1919 году вернулся из Парижа в Одессу. Там Амшей Маркович руководил художественной студией «Свободная мастерская», а с 1921 года работал в Москве, в «Окнах РОСТА», с Владимиром Маяковским.

Николай Попов, уроженец города Самары, выпускник Пензенского художественного училища, вернулся в родной город в 1919-м, где организовал художественный техникум и работал в студии «ИЗО Пролеткульта». Именно в Самаре Попов познакомился с Адливанкиным и Ряжским. Накануне вступления в Новое общество живописцев, в 1921 году, Николай Попов переехал в Москву, где стал заведовать графическим, плакатным отделением Главполитпросвета.

Таким образом, к концу 1921 года в НОЖ вошло шесть живописцев: С.Я. Адливанкин (1897–1966), Г.Г. Ряжский (1895–1952), А.М. Глускин (1899–1969), М.С. Перуцкий (1892–1959), А.М. Нюренберг (1887–

1979) и Н.Н. Попов (1890–1958). Объединение достаточно разнородных художников произошло скорее на эмоциональной почве, нежели на почве теоретических воззрений. Но эмоциональная составляющая, как известно, не может держать художников вместе долгое время.

История первой выставки Нового общества живописцев достаточно хорошо освещена в искусствоведческой литературе<sup>1</sup>. Экспозицию позволяют реконструировать в первую очередь сопровождавшие ее статьи в газетах и журналах, а также воспоминания художников.

Выставка НОЖа должна была открыться в Центральном доме работников просвещения в Леонтьевском переулке 19 ноября 1922 года. Однако 22 ноября Президиум Дома после осмотра произведений запретил их экспонирование из-за «контрреволюционного содержания и сатиры на революцию... считая содержание этих картин могущим оказать вредное влияние на психику масс»<sup>2</sup>. Такую реакцию вызвали сюжеты большей части работ, выявляющих «мещанское, анекдотичное, парадоксальное»<sup>3</sup> в современной жизни.

Скандал вокруг выставки сопровождали статьи о ней в прессе<sup>4</sup>. Спектр высказываний по поводу выставки достаточно широк: от одобрения<sup>5</sup> до полного неприятия<sup>6</sup>. Такие высказывания, как «пронесшаяся гроза революции почти не коснулась этих художников»<sup>7</sup> или как «Из всех хороших слов о революции художники взяли только те, в которых высказаны ее гримасы»<sup>8</sup>, усиливали у администрации отрицательное отношение к работам художников Нового общества живописцев. Выставка оказалась на грани закрытия.

Созванная комиссия из представителей партийных художественных организаций (К. Юон от ГАХН, А. Иванов от Наркомпроса, С. Кольцов от ЦК Рабиса) не нашла в работах художника ни «контрреволюционного содержания», ни сатиры. Однако это решение не устроило администрацию, и она потребовала создать комиссию из партийных работников. В ответ на этот шаг администрации художники обратились с письмом к А.В. Луначарскому.

Комиссар народного просвещения лично посетил экспозицию и в газете «Известия» опубликовал свой письменный отклик: «Приветствую “Нож” 1) за его манифест, который принципиально верен, хотя и не в манифесте дело 2) за то, что первый шаг сделан в направлении верного манифеста 3) за общую свежесть выставки 4) за полные жизни и реальной поэзии, насыщенные работы т. Аддиванкина»<sup>9</sup>. Таким образом, отзыв народного комиссара просвещения ставит 13 декабря точку в разгоревшемся конфликте: выставка смогла открыться в Москве, планировалось ее открытие и в Петербурге<sup>10</sup>.

Статьи о выставке объединения НОЖ последовали и после ее закрытия, в 1923 и 1924 годах<sup>11</sup>. Авторы практически всех статей критиковали манифест Нового общества живописцев и при этом поднимали проблему сатирического изображения современной действительности.

Актуальными стали вопросы: что представляет собой искусство после Октябрьской революции, и каким оно должно быть.

Программа-платформа «Наш путь» была напечатана в каталоге единственной выставки художественного объединения НОЖ, состоявшейся в ноябре 1922 года. В ней художники высказали свои взгляды на современное искусство, выделив для себя пять основных направлений в его развитии: «отказаться от искусства вообще», стать на «производственную дорогу спекулятивного искусства», «вернуться к природе», «вернуться к старому искусству» и «бороться за настоящее искусство, настоящую живопись». Художников не устраивали, с одной стороны, реализм и символизм, с другой – беспредметная живопись, конструктивизм и производственное искусство.

Настоящее живое искусство художники группы НОЖ определяли как *современное, предметное и понятное массам*. Любопытно, что часть живописцев прошли обучение у известных представителей авангарда. Г. Ряжский с 1917 по 1919 год учился во ВХУТЕМАСе в мастерской К. Малевича; С. Адливанкин в 1918 году – в Свободных художественных мастерских у В. Татлина. М. Перуцкий в 1920-м некоторое время посещал курсы ВХУТЕМАСа. Тем не менее уже в 1922 году художники группы НОЖ отошли от установок левого искусства и вернулись к предметному искусству и станковой картине «как наиболее органической и синтетической форме живописи»<sup>12</sup> (так писали члены общества в манифесте). Критик Я. Тугендхольд в одной из своих статей о выставке НОЖа поддержал возврат живописцев к станковой картине: «...наши художники возрождают бытовую живопись, и в этом их жест полон своеобразного гражданского мужества»<sup>13</sup>.

Действительно, в эпоху, когда молодые начинающие художники увлеклись беспредметным искусством или конструктивизмом, члены Нового общества живописцев возвращались к реалистической живописи в привычных формах станковой картины. Не случайно Тугендхольд говорит о «гражданском мужестве художников». В начале 1920-х подобные идеи были альтернативой увлечением беспредметным и производственным искусством. Однако в другой статье, от 26 ноября 1922 года, искусствовед раскритиковал представителей этой группы, которые «через голову современности слишком покорно возвращаются к старым мастерам, голландцам и барбизонцам (пейзажи Нюренберга и Глускина)»<sup>14</sup>. Заявляя о новом современном искусстве, предметном и понятном массам, художники Нового общества живописцев интуитивно «нащупали» направление, которое получит развитие в 1920–30-е годы, но они сделали ставку на бытовой жанр в сатирическом ключе. А в то время требовалось искусство, демонстрирующее положительный образ героя и его подвиги в новую эпоху. Высокие идеалы не укладывались в рамки анекдотичных бытовых сценок, автопортретов и пейзажей «под французом».

Каковы же причины возвращения художников Нового общества живописцев к предметной живописи во время, когда еще активно развивалось левое искусство? Возможно, импульсом в переосмыслении художественной лексики послужила работа над росписью Дома печати в Самаре. В воспоминаниях Аддиванкин напрямую пишет о невозможности исполнения подобных композиций средствами беспредметного искусства: «...нам поручили роспись “Дома Печати” на совершенно конкретные темы: “Парижская коммуна”, “Революция 1905 года”, “Взятие Зимнего” и т. д. Эта работа требовала реалистического решения, и мы сделали попытку совместить так называемую “иллюстративность” с нашим пониманием живописной культуры. <...> Это привело нас к мысли о возможности создания новой реалистической формы, на основе современной живописной культуры “левого” искусства»<sup>15</sup>.

Однако теоретические воззрения программы «Наш путь» не избежали противоречий. Создается впечатление, что некоторые идеи художники, что называется, высказали «в запале».

Во-первых, это касается высказываний о конструктивизме. Особенно сильно художники Нового общества живописцев критиковали данное направление за «человека механизированного», с «несложным комплексом чувств». Удивительно, что, признавая за конструктивизмом ведущую роль в современной культуре, «ножевцы», тем не менее, считали, что в нем отсутствуют «созидательные, творческие силы». Книга А. Гана «Конструктивизм» с теоретическими взглядами представителей этого направления вышла в 1922 году. Конструктивистский манифест А. Родченко был написан в 1921 году. То есть как стилевое течение конструктивизм только что появился и объективно был полон творческих сил и идей.

Во-вторых, остается неясным отношение представителей Нового общества живописцев к природе. С одной стороны, они хотят «вернуться к природе» («попытаться вновь ее изучить и познать»); с другой — намереваются «природу... подчинить себе, а не быть у нее в подчинении». То есть, не отражать природу, как это делали реалисты, а “подчинить” ее. А так поступали представители левого искусства.

И, в-третьих, одно из самых ощутимых противоречий заключалось в несоответствии работ, представленных на выставке, и идей, заявленных в программе. «Наш путь» заканчивается пафосным заявлением: «Мы пионеры невиданного возрождения в русском искусстве». Посетившие же выставку увидели пейзажи, натюрморты, портреты и бытовые сценки, напоминающие скорее «старое» искусство, чем «невиданное возрождение».

Характерно, что основная часть идей платформы НОЖа сформировалась еще в 1920-м. Манифест группы был опубликован в 1921 году. Обсуждение программы общества происходило в 1921-м и в 1922-м уже шестью членами объединения. Аддиванкин вспоминает, что при

этом обсуждении общество раскололось на две части – более радикальное (Адливанкин, Ряжский) и менее радикальное (Перуцкий, Глускин, Нюрнберг, Попов): «...программа вызвала споры, доходившие порой до большого накала, угрожавшего расколом. <...> Одни, наиболее радикально настроенные... требовали введения в программу резкой критики, помимо натурализма, также всех видов модернизма и формализма, отказа от “мертвящей” власти традиций, призывая отталкиваться непосредственно от жизни и содержания... В конце концов победила программа под названием “Наш путь”, которая вошла в каталог выставки»<sup>16</sup>.

Несмотря на то что программа написана в 1920-е годы, по сути она является «детисцем» 1910-х годов. Это проявляется и в общем пафосе, и в отдельных выпадах в сторону существующих (или существовавших) направлений в живописи.

Редко обращается внимание на то, что в тексте программы Нового общества живописцев встречаются цитаты. В каталоге выставки эта программа начинается фразой из манифеста НОЖа, вышедшего в 1921 году: «Аналитический период в искусстве кончился...» То же отмечают в своем манифесте «маковчане»: «Мы видим конец искусства аналитического, и нашей задачей является собрать его разрешенные элементы в мощном синтезе»<sup>17</sup>. Причем, если в манифесте у «маковчан» эта мысль чуть ли не затерялась, то у художников Нового общества живописцев она акцентируется в начале текста. Мы не будем касаться вопроса, кто первым ее высказал. Манифест «маковчан» опубликован в 1922 году. Известно, что Самуил Адливанкин озвучивал ее еще в начале 1920-х годов. Существование схожих заявлений у разных художественных групп демонстрируют «витавшие в воздухе» идеи намечавшегося поворота к предметному искусству.

Цитаты присутствуют и во фрагменте текста программы о конструктивизме. В манифесте русских конструктивистов «Кто мы» (октябрь 1922 года) читаем: «Первая рабочая группа конструктивистов объявила: коммунистическое выражение материальных сооружений и непримиримую войну искусству»<sup>18</sup>. Фраза «коммунистическое выражение материальных сооружений» являлась одним из лозунгов конструктивистов, опубликованных в книге А. Гана<sup>19</sup>. Выражение «плановая разработка коммунистического города» представляет собой неточную цитату из книги А. Гана «Конструктивизм»<sup>20</sup>.

В тексте манифеста встречаются странные словосочетания: «Страна Ойле», «мистики... расправляющие крылышки». Упоминание «Страны Ойле» (точнее, земли Ойле) в пассаже программы-платформы о «рафинированных эстетиках-мистиках» отсылает к циклу стихотворений символиста Федора Сологуба «Земля Маир сияет надо мною», созданных в период 1898–1901 годов.

В том же фрагменте при перечислении представителей реакци-

онных сил, против которых выступают художники Нового общества живописцев, упоминаются мистики-теурги, «расправляющие крыльшки». В стихотворениях Сологуба, написанных до 1922 года, встречаются несколько «крылатых» образов: ангел («Ангел благого молчания», 1900) и амур («Скоро крылья отрастут», 1921). Также можно вспомнить о лирическом образе поэта, окруженного крылатыми мечтами и живущего в своем вымышленном мире («На что мне пышные палаты», не позднее 1921).

Появление в манифесте НОЖа таких словосочетаний, как вечная красота, вечная тайна, вечная премудрость (причем без кавычек) – это отсылка к ключевым понятиям, введенным в литературно-художественный обиход Дмитрием Мережковским (вечная красота), В. Соловьёвым (вечная премудрость) и младосимволистами. Художники Нового общества живописцев противопоставляют ценностям символистов свои ценности. Возникает закономерный вопрос: почему вдруг в начале 1920-х годов возникают аллюзии символизма, когда, казалось бы, идеалы и искусство символистов остались в прошлом, на рубеже веков? Дело в том, что в начале 1920-х годов активизировались представители «Мира искусства» и тоже устроили несколько выставок (1921, 1922)<sup>21</sup>. А художники НОЖа ратуют, как и левые художники, за другое, настоящее искусство, которое рождается в борьбе.

Тема борьбы за настоящее искусство – мотив, который встречается, например, уже в 1913 году в манифесте объединения «Союз молодежи»: «Но мы не дадим забыть себя, пока мы живы, ибо бодрствующие, мы будем без конца тревожить сон ленивых, увлекая все новые и новые силы к вечно новой и вечно прекрасной борьбе»<sup>22</sup>.

К реакционным силам манифеста Нового общества живописцев относятся «маститые покойнички» и «молодые старички». Определение «мертвецы», «покойники», «старички» в отношении представителей старого искусства встречаются довольно часто в текстах левых художников. «Достаточно культа кладбищ и мертвецов», – провозглашает О. Розанова в Манифесте Союза молодежи в 1913 году<sup>23</sup>. Образы старичков и покойников появляются в статьях К. Малевича, опубликованных в газете «Анархия»: «В момент коренной ломки старого уклада жизни, когда все новое, молодое стремится найти свою форму и проявить свое “я”, выползают мертвецы и хотят наложить свои холодные руки на все живое» (1918)<sup>24</sup>.

Романтический восторг испытывают художники Нового общества живописцев перед Ликом грядущего искусства: «Бороться, – пишут они в манифесте “Наш путь”, – чтобы в муках и борьбе, наперекор всем измышлениям теоретиков и предсказаниям “мудрых” профессоров, обрести настоящее искусство, увидеть долгожданный, радостный и полнокровный его лик». Статьи, посвященные «новому лику» искусства, появились в начале XX века. Стоит вспомнить работу К. Малевича



вича «К новому лику», написанную в 1918 году: «Очищайте площади от обломков старого, ибо выдвинутся храмы нашего лика...» – пишет художник<sup>25</sup>. «К лучшему ли, к худшему ли, человек меняется, мир меняется. И каждая эпоха, являя новое лицо, являет новое искусство», – заявляет О. Розанова в статье «Искусство – только в независимости и безграничной свободе». Разница между высказываниями художников в 1910-е и в 1920-е годы заключается в том, что и Розанова, и Малевич, и Маяковский уповали не на некое абстрактное грядущее искусство, рожденное в борьбе. Они верили в себя как творцов искусства будущего. «Только мы – лицо нашего времени», – заявляли Бурлюк, Кручёных, Маяковский, Хлебников в «Пощечине Общественному вкусу» еще в 1912 году.

Таким образом, декларация «Наш путь» Нового общества живописцев со всеми своими недостатками и достоинствами является детищем своего времени. Она не только представляет идеи художников НОЖа или отсылает к текстам критикуемых ими течений в живописи, но и насыщена мотивами и идеями манифестов 1910–20-х годов.

«Я помню выставку НОЖ, – пишет художник Ф. Богородский, – расположенную в двух комнатах огромного старинного дома. Стены этих комнат были густо увешаны преимущественно маленькими картинками, среди которых доминировали произведения С. Адливанкина, показавшего около 30 работ»<sup>26</sup>.

На выставке экспонировались более 70 произведений различных жанров. Художник Г. Ряжский представил «Мещанский портрет» и серию пейзажей с видами фабрик на реке Яузе<sup>27</sup>. Именно пейзажи получили больше всего лестных отзывов в прессе<sup>28</sup>. «Мещанский портрет» Ряжский написал в ироническом ключе. Муж и жена в напряженных застывших позах изображены так, словно сняты провинциальным фотографом. Картина Г. Ряжского перекликается с созданной С. Адливанкиным работой «Перед отъездом на фронт», где лица супругов, запечатленных перед объективом снимающего их фотографа, также словно окаменели.

Художник А. Глушкин выставил пейзажи и картину «Наркомпрос в парикмахерской», которая, к сожалению, не сохранилась. Она известна по черно-белому воспроизведению в журнале «Эхо»<sup>29</sup>. Основная интрига произведения Глушкина состоит в том, что изображенный к зрителю спиной человек в кресле парикмахера – руководитель Наркомпроса А.В. Луначарский. О том, кто сидит в кресле, свидетельствует подпись к картине. В ней художник соединил «высокое» и «низкое», портрет и бытовую сценку. В. Керчич увидел, что «художник надеется на получение каких-либо жизненных благ от Наркомпроса»<sup>30</sup>. Возможно, Глушкин и добивался этого эффекта. Претендовать на получение благ и биться за блага сегодняшнего дня – именно это стремление современных художников высмеивал Глушкин. Эту тему продолжает на



выставке С. Адливанкин картиной «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни», доводя ситуацию до абсурда и показывая таким образом всю ее нелепость.

Тему, заявленную Глускиным в картине «Наркомпрос в парикмахерской», подхватили и другие художники, представленные на выставке. Явно намекая на это произведение, Адливанкин пишет в пандан картину под названием «Тов. Глускин в роли королевского брадобрея»<sup>31</sup>, тем самым подсмеиваясь и над самим Глускиным, и над другими художниками, которые, рисуя лиц, обличенных властью, пытаются сыскать себе славы и материальных благ.

Сама традиция изображения парикмахерских, ее быта и ее посетителей восходит в русском искусстве к серии картин М. Ларионова 1907–1909 годов («Офицерский парикмахер», «Дамский парикмахер», «Мужской парикмахер»). В этом смысле Глускин подхватывает «эстафету» ларионовских работ и продолжает развивать тему в том же ироническом ключе. Однако художник вносит в трактовку этой темы нечто новое, свое. Во-первых, разворачивает главного героя картины спиной к зрителю. В картинах М. Ларионова персонажи, как будто увиденные через стеклянную витрину, изображены в профиль или в три четверти. Они приседают, вытягиваются, пропорции их фигур, показанных в сложных ракурсах, без учета перспективных сокращений, искажены. Предметы у Ларионова непропорционально большие, как, например, ножницы в «Офицерском парикмахере». В работе же Глускина персонажи намеренно плоскостны, статичны. Предметы соразмерны фигурам. И если композиции Ларионова близки к яркой, манящей вывеске с ее пафосом преувеличения, то произведение Глускина сродни картинам непрофессиональных художников. Оно будто создано человеком, который не умеет рисовать, но старается выполнить портрет реалистично.

Творчество художника Михаила Перуцкого на выставке НОЖа было представлено достаточно полно. Выставлялись 22 его работы, созданные в бытовом жанре, а также в жанрах портрета, пейзажа и натюрморта. Единственное сохранившееся произведение этого периода – «Местечко Славута» (сейчас хранится в собрании Третьяковской галереи). Однако самой известной на этой выставке работой М. Перуцкого стала картина «Законные супруги и законнорожденный сын Петя»<sup>32</sup>.

Николай Попов дал на выставку портреты и пейзажи. К сожалению, творчество этого художника известно мало. В 1922 году, отойдя от кубистической стилистики «Автопортрета» (1918) и серии графических работ 1920–1921 годов (эскиз плаката «Бим-Бом», «Волшебный фонарь», «Красноармеец» и другие), он возвращается к реалистической живописи. Единственный сохранившийся с выставки 1922 года портрет, ныне носящий название «Портрет женщины в синей шляпе»<sup>33</sup>, демонстрирует вполне реалистически исполненный образ прекрасной

нэпманши в вычурной шляпе, с бутоньеркой на синей блузе или платье. Художник любит свою современницу. Здесь нет ни следа иронии или сатиры, характерной для группы жанровых произведений.

Работы А. Нюренберга, экспонированные на выставке НОЖа, казалось бы, невозможно представить из-за скудости содержащейся в каталоге информации, в котором все произведения значатся как «пейзаж» или «натюрморт». Только в статье Тугенхольда<sup>34</sup> мы находим упоминание о том, что выставлялись ташкентские пейзажи. К сожалению, они не дошли до нашего времени. Однако сохранилась книга, вышедшая в 1922 году, «Самарканд. Ташкент»<sup>35</sup>, написанная и проиллюстрированная А. Нюренбергом, по которой мы можем представить себе характер работ, экспонированных на выставке.

Основную линию, или, если так можно сказать, «стержень» выставки составили произведения бытового жанра, большую часть которых создал С. Адливанкин. Из общего списка вещей этого художника, опубликованных в каталоге НОЖа, сохранилось всего лишь несколько: «Уполномоченный Самарского Вхутемаса (Автопортрет)», «Портрет моих родителей», «Семья художника», «Трамвай “Б”», «Перед отъездом на фронт». Ряд картин, такие как «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни», «1 Мая», можно представить по сохранившимся в архиве семи фотографиям.

В картине «Перед отъездом на фронт» действие разворачивается на фоне московского бульвара с домами и бегущим трамваем на заднем плане. Под сенью московских раскидистых деревьев красноармеец и его супруга, ждущая ребенка, снимаются у фотографа на фоне живописного задника с изображенными балюстрадай и вазоном с цветком, символом новой жизни. Это типичная сценка 20-х годов и одномерно традиционная композиция на семейных фотографиях начала XX века.

Картине предшествовал рисунок карандашом<sup>36</sup>, в которой Адливанкин нашел композиционное решение и разработал светотеневую структуру изображенной сцены. Композиции картины и рисунка практически идентичны, за исключением нескольких незначительных деталей. Например, в картине на заднем плане бежит трамвайчик, «герой» самой известной картины Адливанкина «Трамвай “Б”». Основное отличие рисунка от картины заключается в трактовке персонажей – красноармейца и его жены. На рисунке они выглядят более симпатично. На картине художник упрощает, окарикатуривает их характеристики. Перед нами не просто увиденная Адливанкиным сценка из жизни, а анекдот о том, как люди хотят выглядеть на фотографиях солидно, однако становятся непохожими на себя и часто сами себя не узнают. Художник хотел привлечь внимание зрителей к стандартному поведению и образу мыслей, распространившемуся в городской среде в начале 1920-х годов.

Уже в двойном названии картины «Портрет уполномоченного Самарского Вхутемаса. (Автопортрет)» ее автор ставит акцент на том,

что перед нами официальное лицо представителя нового поколения людей, а слово «автопортрет» становится скорее ценным уточнением. Сохранившаяся фотография Самуила Адливанкина 1918 года позволяет говорить, что и на «Портрете уполномоченного Самарского Вхутемаса», и на фотографии запечатлен один и тот же человек. Автопортрет решен художником в форме типичного парадного портрета. Изображен достойный человек, со вкусом одетый, в берете, при галстук, с респектабельной трубкой. С. Адливанкин хотел создать именно романтический образ художника, о чем он сам пишет в 1932 году<sup>37</sup>. В то же время этот портрет продолжает французскую живописную традицию конца XIX – начала XX века, когда героем картины часто становился курильщик, – традицию, «подхваченную» М. Ларионовым и Н. Гончаровой, (Н. Гончарова. «Курильщик», 1911; М. Ларионов. «Курящий солдат», 1910). Однако в «Портрете уполномоченного Самарского Вхутемаса» белая повязка «снижает» высокий романтический образ портретируемого. «Когда я писал автопортрет, – вспоминал художник, – мне казалось, что эта повязка нужна только потому, что не хватает светлого пятна. Теперь же, когда я смотрю глазами человека, который прошел известную стадию развития, мне кажется, что в то время мною руководила ирония по отношению к самому себе»<sup>38</sup>. Это ироническое отношение является ключевым в трактовке образа.

На выставке было представлено несколько работ из жизни автора: «Портрет семьи художника», «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни», «Художник Революции, терзаемый тремя символическими собаками: злобой, нуждой и завистью» и «Художник, отлетающий на аэроплане на Нижегородское торжище продавать свои картины» (все – 1922). К сожалению, из названных работ сохранился только «Портрет семьи художника» и фотография с изображением работы «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни». Возможно, перечисленные картины составляют цикл произведений. В рамках этого цикла С. Адливанкин рассказывает о непростой жизни художника в 1920-е годы. Вот он – отец благородного семейства; вот он пробует продать свои картины; его терзают сомнения и мучения и в конце концов он готов на отчаянный поступок – самоубийство. В «Портрете семьи художника» Адливанкин одет в костюм, на его голове – берет. Галстук, который был на уполномоченном Самарского ВХУТЕМАСа, автор меняет на привычный для художников романтической поры и начала XX века аксессуар – бабочку. Респектабельная трубка сменяется дымящей сигаретой. Картина напоминает типичную для того времени сцену позирования перед фотографом, когда мужчина сидит на стуле, а женщина стоит, положив своему мужу руку на плечо. Вспомним работу того же Адливанкина «Перед отъездом на фронт» (1922). Сцена, которая запечатлела красноармейца и его жену, позирующих фотографу на фоне искусственного задника, раз-

ворачивается на московском бульваре, где течет обыкновенная жизнь и проезжают трамваи. Однако в картине «Портрет семьи художника» совершенно иное содержание. Семья живописца изображена на фоне естественной природы, а не вычурного задника. Персонажи здесь связаны друг с другом трогательными жестами: почти касающиеся руки мужа и жены, рука отца на голове дочери. Здесь нет нарочитости, неестественности, позирования, формального поведения. С одной стороны, перед нами – типичная сцена 1920-х годов, с другой – запечатленные душевные отношения в семье.

Совершенно по иному трактован образ художника в картине «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни», известной лишь по черно-белой фотографии. Судя по наличию свечи (непонятно, горит она или нет; свеча здесь может мыслиться автором как аллегория человеческой жизни), действие разворачивается ночью. Возможно, на столе стоит зеркало (?) или чья-то (семьи?) фотография (?). Все внимание сконцентрировано на возбужденном лице художника: поднятые к небу с застывшим в них немым вопросом глаза, открытый рот, почти осязаемое зрителем взволнованное прерывистое дыхание. Крепкая рука держит нож... На наших глазах разворачивается настоящая трагедия, и ничто в изображении не указывает на ее причину. Весь смысл работы и ироническое отношение художника к сюжету сконцентрировано в длинном названии работы. В сущности, сюжет картины – попытка самоубийства по совершенно прозаическому поводу, название раскрывает смысл происходящего и в то же время снижает его пафос.

В картине «Портрет моих родителей» изображены мать художника, Софья (Сара) Адливанкина, домохозяйка, и отец, Янкель Адливанкин, фармацевт, который имел собственную аптеку. Отец художника рано умер, оставив жену с двумя детьми – Самуилом и Ароном. Чтобы заработать хоть немного денег, мать, будучи портнихой, брала заказы на дом. Композиция картины визуально разделена на два плана, строго уравновешена и неподвижна. На первом плане изображена мать с шитьем в руках и стоящая на столе машинка «Зингер». На стене висит портрет отца. В его изображении Самуил Яковлевич позволил себе некоторую долю иронии, показав отца серьезным, почтительным гражданином с лысиной, огромными щеками и длинными усами, в костюме и галстуке. Предметы и фигуры аппликативно «наложены» на фон. Пространство словно спрессовано. Белая катушка ниток и белый кусок материи являются своеобразными цветовыми камертонами для звучания остальных цветов, заставляя «играть» зеленый цвет фона и темно-вишневый цвет платья женщины. Художник запечатлел красивое и спокойное лицо своей матери за привычным занятием – шитьем. В более поздние годы Адливанкин создал еще несколько проникновенных портретов матери. И везде она изображена за каким-то занятием: она или шьет («Вечером», 1942), или вяжет («Портрет матери», 1943).

Мать художника всегда погружена в свои мысли, отчего возникает ощущение остановившегося времени.

В работе «Трамвай “Б”» Художник пишет уголок Москвы 20-х годов с церквями, заводами и обыкновенными домами на заднем плане. Сюжет прост – в летний день люди садятся в трамвай, чтобы отправиться по своим делам. Композиция картины построена по принципу случайного кадра: слева срезана вывеска, вероятно, «Гастрономия» (от слова осталось только его окончание – «мия»). Ниже на стене – «Чай, сахар, кофе». На фоне магазина стоит очередь людей, пытающихся уехать на трамвае. Художник ритмически расставляет фигуры этой очереди одну за другой, словно на фризе. Он делит своих персонажей на три части: те, кто стоит в очереди, те, кто сидит в трамвае, и те, кто группируется на подножке. Ритмичность композиционного строя подчеркивает фигура дамочки в юбке с оборками, делающей шаг в сторону трамвая. Этот шаг, в том или ином виде, повторяют все стоящие в очереди.

Счастливицы, сидящие в трамвае, также даны в определенном неспешном ритме. Их лица – словно картины на стене: каждое лицо в своем окошке, как в рамочке. Они напоминают лубочные типажи или маски из комедии «дель арте»: кокетка, господин во фраке, крестьянка, человек в кепке, мужчина в шляпе, дед, девочка...

Ощущение движения художник достигает путем сопоставления спокойствия людей, сидящих в трамвае или стоящих в очереди, и совершеннейшей неразберихи, которая творится на подножке трамвая. Видны головы тех, кто уже туда взобрался, и отчаянные движения тех, кто пытается сесть в трамвай. На подножке висят не просто мальчишки, но и барышни в косынках, и респектабельного вида молодые люди в шляпах. Ведет трамвай усатый водитель с бесстрастным лицом.

Художник остроумно обыгрывает свою подпись, располагая ее традиционно внизу («Сам. Адливанкин. 1922 г») и дублируя ее на борту трамвая. Это вносит в картину игривую интонацию.

Обычная сценка из городской жизни превращается в ироническую «зарисовку». В череду «прекрасных во всех отношениях» дам, суровых мужиков с мешками на плечах, серьезных красноармейцев, женщин в платках, детей и прочих жителей Москвы художник включает и свой автопортрет. Он затерялся среди персонажей, и не сразу понятно, где художник изобразил себя. Примитивистский стиль изображения помогает Адливанкину подчеркнуть остроту ситуации, дать характеристику персонажей и выявить анекдотичность ситуации. Позже, уже в 1940-е годы, художник возвращается к этому сюжету в картине под названием «В трамвае» (1946). Все тот же костюм, кепка и профильное изображение. Изменены стиль и композиция, но прием изображения остался прежним. Таким образом, С. Адливанкин чувствует себя частью окружающего мира и в равной степени смеется и над собой, и над происходящим вокруг.

На картине Самуила Адливанкина «1 мая» изображены празднично одетые молодые женщины и мужчины. Композиция построена по принципу репортажной фотографии: на первом плане видны затылки женщин, фигуры людей срезаны. Над толпой на деревянной сколоченной трибуне возвышается оратор в кожаной кепке, самозабвенно произносящий речь. Трибуна, сбитая из деревянных досок, украшена портретом Карла Маркса. (Похожий портрет, висящий на стене в интерьере, мы можем увидеть в графической работе «Девушка и красноармеец»<sup>39</sup>.) Пришедшие рабочие ведут себя по-разному: кто-то покуривает сигаретку, кто-то заигрывает с девушками. Почти никто оратора не слушает, но он этого не замечает.

Сегодня мы с трудом можем представить себе экспозицию выставки НОЖа. Однако исследователем Б. Берманом<sup>40</sup> обнаружена карикатура, которая позволяет частично реконструировать экспозицию. Она создана художником Д. Мельниковым и опубликована в журнале «Крокодил» (1922, 24 декабря). По подписям на рисунке Д. Мельникова некоторые картины можно узнать без всяких затруднений. Это «Наркомпрос в парикмахерской» А. Глускина и ряд работ Адливанкина: «Перед отъездом на фронт», «После революции», «1 мая» и «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни». Карикатура Д. Мельникова ценна тем, что на ней, помимо экспозиции выставки, можно увидеть два не сохранившихся произведения С. Адливанкина («Тоска по родине» и «После революции») – это единственное их воспроизведение, известное нам.

В работе «Тоска по родине» мы видим задумчивого красноармейца, сидящего за столом и слушающего граммофон. В его образе нет ничего героического. Он выглядит усталым, скучным и мало эмоциональным человеком. Но – он... тоскует! Именно эти работы с красноармейцами удостоились внимания прессы. А. Сидоров тонко подмечает, что «красноармейцы Адливанкина изображены так, как если бы они сами себя нарисовали. Конечно, красоты и героизма не получилось»<sup>41</sup>. В 1920-е годы именно тема быта красноармейцев станет основной в творчестве Адливанкина – в это время он создает циклы карикатур для журналов «Красноармеец», «Военный крокодил» и для газеты «Красная звезда».

Помимо картин, развешанных на стенах, на карикатуре Д. Мельникова изображены персонажи, находящиеся в зале. Художник создал превосходные шаржи, подчеркнув особенности внешности изображаемых людей. В левой части композиции, перед картиной «Наркомпрос в парикмахерской» стоит ее автор А. Глускин и что-то говорит молодой девушке. В правой части карикатуры нарисованы два художника, у одного из которых в буквальном смысле «отвалилась челюсть» и подкосились ноги. При сравнении персонажей карикатуры с фотографиями и автопортретами членов Нового общества живописцев ста-



ло очевидным, что изображены художники Амшей Нюренберг и Самуил Адливанкин<sup>42</sup>.

Таким образом, можно сделать вывод, что экспозиция выставки была построена не столько по жанровому, сколько по тематическому признаку. Работы художников-жанристов представляли собой своеобразный цикл, демонстрирующий процветающее после революции мещанство. Именно эта тема сделала выставку столь актуальной для своего времени и вызвала необычный отклик в обществе. В то время, когда еще развивается конструктивизм и художники идут на производство, отказываясь работать над станковой картиной, члены группировки НОЖ в своих произведениях демонстрируют новую тенденцию – возвращение к сюжетной и реалистической живописи. И осуществляют они этот возврат через стилистику неопримитивизма. Любопытно, что в начале XX века отход от реализма к беспредметному искусству также осуществился через неопримитивизм.

На проблеме формирования стиля в искусстве художников группы НОЖ следует остановиться подробнее. Как уже было сказано ранее, произведения, представленные в разных жанрах, можно разделить на две группы. В первую входят портреты, пейзажи и натюрморты. Вторую составляют картины, принадлежащие бытовому жанру.

Произведения второй группы значительно интереснее первой. Их живописный стиль легко узнаваем. Он близок к примитивистскому стилю вывесок, рисунков художников-самоучек и детей, при этом акцент сделан на ироничном отношении к изображаемому. «Этот жанр пытались развивать и остальные члены группы, – вспоминает Адливанкин, – Рязский написал «Портрет предфабзавкомы с женой», М. Перуцкий – «Законные супруги и их законнорожденный сын Петя»; А. Глускин – «Наркомпрос в парикмахерской»<sup>43</sup>. Большая часть работ бытового жанра создана С. Адливанкиным. И эта линия была на выставке одной из самых актуальных и эпатазирующих публику.

В статье «За производственное искусство» Адливанкин рассказывает о том, каким образом возник стиль произведений бытового жанра: «В этот момент кто-то из нашей группы написал очень забавную картинку, которая всем понравилась. На ней был изображен какой-то смешной человек, напоминающий детские рисунки»<sup>44</sup>.

Еще в начале XX века проявился интерес художников к детским рисункам. Их собирал поэт-футурист В. Каменский. Футурист А. Кручёных издал книжку «Собственные рассказы и рисунки детей». А. Шевченко, автор брошюры «Неопримитивизм. Его возможности. Его достижения», рассматривает детское творчество как «единственный в своем роде всегда глубокий и подлинный примитив»<sup>45</sup>. В начале 1920-х годов традицию начала века продолжают мастера Нового общества живописцев, обращаясь к эстетике детского рисунка.



Рассказывая о посещении выставки НОЖ, Ф. Богородский вспоминает, что Самуил Адливанкин заявлял: «Мы идем от примитива. Нам нравятся старые провинциальные вывески»<sup>46</sup>. Упоминание художником слов «примитив» и «провинциальные вывески» заставляет вспомнить одно из ярких объединений 1910-х годов – «Бубновый валет» с его культом предмета и стилистикой городского примитива. И хотя источники, на которые ориентировались художники НОЖа и «Бубнового валета», были близки, живопись художников разная. Члены НОЖа писали почти плоско и практически бесфактурно. «Лишь значительно позже, – вспоминает о 1920-х годах Адливанкин в книге «Борьба за реализм», – примерно в 30-е годы, многие из бубнововалетовцев (И. Машков, А. Лентулов) в личных беседах признавались, что в свое время проглядели чисто “живописные” достоинства НОЖа»<sup>47</sup>.

К началу XX века относится рождение новой тенденции – увлечение творчеством художников-самоучек. Тогда становятся известными имена непрофессиональных художников Нико Пиросмани и Анри Руссо. «С моей легкой руки все стали бредить реальностью в духе Анри Руссо», – писал в 1919 году Александр Родченко<sup>48</sup>. Он свидетельствовал, что даже в конце 1910-х годов художники все еще увлекались работами французского таможенника.

Имя Руссо – первое, что вспоминают критики, посетившие выставку НОЖа<sup>49</sup>. Адливанкин и сам часто в своих статьях ссылается на то, что его работы напоминают стиль французского художника-самоучки<sup>50</sup>. В России некоторые работы А. Руссо находились в коллекциях И. Морозова и С. Щукина. Как упоминает Адливанкин в автобиографии 1937 года, он бывал в коллекции Щукина в 1915 году<sup>51</sup>, поэтому можно предположить, что художник видел эти работы.

Сравним сохранившиеся картины участников группировки НОЖ и произведения Анри Руссо. Чем же они близки? Художников объединяет несколько тем и общие приемы изображения, свойственные, скорее, стилю примитива. Одна из тем, общая для художников, – тема семьи и детей, другая – автопортрет.

Дети, изображенные в произведениях Анри Руссо («Ребенок на скалах», 1895–1897; «Товарищ в играх», 1903), так же, как и на картинах представителей общества НОЖ (С. Адливанкин. «Портрет семьи художника»; М. Перуцкий. «Законные супруги и их законно-рожденный сын Петя»), выглядят почти как взрослые. Возраст изображенных выдают характерные для детей пропорции тел, толстые ручки и ножки, а также детская одежда. Только у Руссо дети изображаются отдельно от взрослых, а у Адливанкина и Перуцкого – вместе с ними. Однако детские портреты Руссо несут более глубокую смысловую нагрузку. Драматизм ситуации и ощущение незащитности детей усиливает черный цвет, который часто использует Руссо в детских портретах.

Тема семьи воплощена и Анри Руссо в картине «Коляска папаши Жюнье» (1908), и в ряде произведений художников Нового общества живописцев (Г. Рязский. «Портрет предзабфаковца с женой»; М. Перуцкий. «Законные супруги и их законнорожденный сын Петя»; С. Адливанкин. «Портрет семьи художника» и «Портрет родителей»). В картине Самуила Адливанкина «Портрет семьи художника» также изображены члены семьи различных возрастов, родители и их дети, на фоне природы. Однако художник показывает – через касания рук – взаимоотношения персонажей. Они не обособлены, как у Руссо, а тесно связаны друг с другом.

«Коляска папаши Жюнье» (1908) А. Руссо – это групповой портрет семьи на прогулке. Дети, родители и внуки даны монолитным блоком, преимущественно в фас, как на фотографии, – на фоне природы, в повозке, запряженной белой лошадью. Перед нами типичный парадный портрет. Как и картина Рязского. Адливанкин же и Перуцкий соединяют в названных произведениях два жанра – парадного портрета и бытовой сцены. Композиции картин и Руссо, и художников Нового общества живописцев напоминают фотографии. Адливанкин и Перуцкий, получившие профессиональное образование, по стилистике произведений приближаются к художникам-самоучкам (их роднят особенности изображения фона, пропорции человеческих фигур и анатомические неточности в их построении). Однако ирония сохраняется, по сути, только у Адливанкина.

Руссо неоднократно обращается к жанру автопортрета – как ростовому («Портрет-пейзаж», 1890), так и погрудному («Портрет с керосиновой лампой», 1903). В его жанровых композициях присутствует и скрытый автопортрет («Художник и модель»). По разнообразию написанных в этом жанре картин к Анри Руссо ближе всего именно Самуил Адливанкин. Однако автопортреты А. Руссо чрезвычайно серьезны и полны величия. В работе «Портрет-пейзаж» художник изображает себя с атрибутами живописца – в берете, с палитрой и кистями в руках. Все произведения этого художника имеют одно, но существенное отличие от работ Руссо: Адливанкин решает образы в сатирическом ключе. Он подчеркивает их ироничную интонацию, что отражается прежде всего в названиях работ (например, «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни»). В «Уполномоченном Самарского Вхутемаса» и в «Портрете семьи художника» также, как и в произведениях Руссо, появляются берет, бант или галстук – как некие знаки, указывающие на профессию. При этом в руках у художника нет ни палитры, ни кистей. Указание на профессию отражено в названии картины «Портрет семьи художника». Причем Адливанкин предпочитает изображать себя в окружении своих близких – жены и детей. Руссо же пишет себя на фоне Эйфелевой башни, которая, как точно подметила исследовательница Доре Валье, словно отражает художника<sup>52</sup>.

Образ М. Перуцкого на «Автопортрете» близок к образам художников-романтиков. Автор изображает себя на темном фоне, с шарфом на шее. Все внимание сконцентрировано на благородном лице и глазах, смотрящих на зрителя. Заметим, что, в отличие от своего современника Адливанкина, в трактовке этого образа М. Перуцкий далек от иронии.

Помимо близких тем, Руссо и Адливанкин используют близкие приемы изображения, как, например, в образе жены у Руссо («Портрет II жены с керосиновой лампой», 1902–1903) и в образе матери у Адливанкина («Портрет родителей», 1922). Женщины на картинах того и другого художника уже не молоды, с похожими прическами – собранными в пучок волосами, с близкой пластикой лепки лиц и одинаковыми, глухими по цвету платьями. Художники внимательно выписывают черты лиц, не обходят вниманием морщины, не приукрашивают, но все же изображают портретируемых с большим пиететом. Бытовые детали (в одном случае керосиновая лампа, в другом швейная машинка) становятся равноправными объектами изображения. Картины обоих художников настолько близки, что возникает ощущение, будто Самуил Яковлевич видел произведение Руссо. Оно хранится в Париже<sup>53</sup>, где Адливанкин никогда не был, но он мог познакомиться с иллюстраций в каком-нибудь журнале.

Стиль работ Анри Руссо хорошо узнаваем. Изображение упрощенное, плоскостное. Фигуры, предметы и фон аппликативно наложены друг на друга. Художник не использует прямую или световоздушную перспективу. Позы людей торжественные и застылые. Мимика лиц практически отсутствует. Движения фигур скованы. Поскольку анатомия человека непрофессиональным художникам давалась тяжело, они часто использовали специальные приемы изображения. В картине «Муза, вдохновляющая поэта» (1909) Руссо изобразил руку Лорансен, которой она обнимает Аполлинера, за спиной поэта. Аналогичный прием изображения можно видеть в «Портрете семьи художника» Адливанкина: жена художника спрятала руку за спину.

Таким образом, анализируя картины художников Нового общества живописцев, можно увидеть – в тематике и стилистике – точки соприкосновения их работ с произведениями Анри Руссо. Однако достаточно ли ограничиваться только этим источником для понимания того, как формировался живописный стиль представителей бытовой линии Нового общества живописцев?

Критик А.А. Сидоров, говоря о стиле группы НОЖ, упоминает русских художников-неопримитивистов: «Конечно, знаток неизбежно вспомнит такие же картины других художников-примитивистов, например, француза Анри Руссо и наших живописцев группы “Мишень”, которые, сознательно или нет, писали, как дети»<sup>54</sup>. Это наблюдение очень важно для правильной оценки творчества художни-

ков группы НОЖ в истории русского искусства. Вышеприведенная мысль, высказанная однажды, к сожалению, сразу же была забыта. Лидер группы художников, Михаил Ларионов, соединил в экспозиции выставки «Мишень», состоявшейся в марте–апреле 1913 года, картины профессиональных художников Н. Гончаровой, К. Зданевича, М. Ле-Дантю, К. Малевича, М. Шагала, А. Шевченко и др. с детскими рисунками, работами самодеятельных художников и произведениями художника-самоучки Нико Пиросманашвили. Несомненно, профессиональные художники вполне сознательно тяготели к примитивистскому стилю изображения. Выше уже упоминалось о том, что А. Глускин свою работу «Наркомпрос в парикмахерской» не только пишет в примитивистском стиле, он обращается в ней к одной из тем, характерных для творчества М. Ларионова. «Семья художника» или «Перед отъездом на фронт» С. Адливанкина так же, как «Портрет предзавкома с женой» Г. Рязского или «Законные супруги и их законнорожденный сын Петя» М. Перуцкого, принадлежат жанру парадного портрета с воспоминанием о стилистике провинциальной фотографии.

Детский рисунок, вывеска, провинциальная фотография, лубок, картины художников-самоучек – все это в комплексе оказало сильное влияние на формирование стилистики жанровых работ художественного объединения НОЖ и индивидуального стиля произведений С. Адливанкина 1920-х годов. Обращение к примитиву в творчестве художников Нового общества живописцев является не просто отдельным заимствованным приемом изображения, а продолжением традиции начала XX века. Тогда увлечение примитивом вдохновило на создание собственного стиля М. Ларионова, Н. Гончарову, группу живописцев «Бубновый валет». Обращение к примитиву стало отдельной стадией в развитии таких известных художников, как К. Малевич, М. Шагал, П. Филонов. И члены НОЖа опирались на предшествующий опыт обращения к примитивному искусству, при этом не ограничиваясь творчеством одного только А. Руссо.

Более того, члены объединения НОЖ интересуются творчеством художников предшествующих десятилетий. Статья в журнале «За производственное искусство» дает наиболее полное представление о том, на кого же еще ориентировались художники Нового общества живописцев: «Нас интересовал не столько Руссо, сколько более ранние художники (маленькие голландцы, Федотов) с их примитивным бытовизмом»<sup>55</sup>. Адливанкин рассматривает произведения «малых голландцев» наравне с вывеской, детским рисунком, провинциальной фотографией. (Любопытно, что в более поздних воспоминаниях «О выставке “Нож”», опубликованных в 1962 году, Адливанкин не вспоминает ни «малых голландцев», ни П. Федотова.)

В архиве семьи художника хранятся черновики воспоминаний, относящиеся к 1957 году. В них упоминаются среди авторитетов, творчество

которых Адливанкин ценил, имена голландских художников XVII века – Тенирса и Остаде<sup>56</sup>.

Как известно, Давид Тенирс Младший прославился как мастер бытового жанра, создавшего картины на темы повседневной жизни, запечатлевшего будни и праздники голландцев. Одним их характерных признаков его искусства был ироничный взгляд на мир. Адриан ван Остаде, основатель крестьянского жанра в голландском искусстве, известен сценами крестьянских драк и пирушек, драк и пирушек в кабаках, гротескным изображением главных действующих лиц.

Еще раз подчеркнем, что между произведениями С. Адливанкина и работами «малых голландцев» есть лишь отдельные точки соприкосновения. Например, камерный масштаб картин, любовь к мелким деталям, тема дома и семьи с ее сложившимися порядками, отношениями и внутренним миром. Прогуливаясь по Москве, художник замечает потасовку на задней площадке трамвая («Трамвай “В”», 1922). Это вызывает в памяти «Драку в кабаке» (ок. 1635 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина) или «Драку» (1637, ГЭ) Адриана ван Остаде. Адливанкин, как и Остаде, использует прием преувеличения, карикатурно изображая лица красноармейца и его супруги в «Уличном фотографе». Этот прием часто использовал знаменитый голландец, подчеркивая в своих жанровых сценах уродливые черты в обликах крестьян.

Можно говорить и о любви к сюжетам, которым свойственен юмор и ирония. Голландский художник Ян Стен, ученик Адриана ван Остаде, создал картину «Гуляки», которая, на наш взгляд, напрямую корреспондируется с картиной Самуила Адливанкина «Уполномоченный Самарского Вхутемаса. (Автопортрет)». Стен и Адливанкин подходят к изображению обыденного эпизода и с любовью, и с юмором, причем этот юмор распространяется и на собственное изображение. В «Гуляках» Я. Стен выступает в роли главного героя. Он изображает себя в интерьере собственного дома после завершения пирушки, когда его жена уже спит, согнувшись «в три погибели», кругом валяются разбитые трубки и чья-то туфля. А главный герой с платком, повязанным на голове, хитро смотрит, потягивает вино и курит трубку. Продолжая традицию Тенирса Младшего, Ян Стен отказывается от идеализации своего образа. У Адливанкина в работе «Уполномоченный Самарского Вхутемаса. (Автопортрет)» акцент сделан на том, что на полотне изображено официальное лицо. Причем изображенный также курит трубку. Однако весь пафос традиционного парадного портрета подчеркивает белая повязка на лице, скрывающая, видимо, распухшую из-за больного зуба щеку. Общее в этих, на первый взгляд, совершенно разных картинах заключается в близкой трактовке образа художника. Вслед за голландцами Адливанкин избегает идеализации образа, намеренно снижая его через иронию.

Упоминание Адливанкиным имени художника Павла Федотова в тексте 1932 года<sup>57</sup> также представляется неслучайным. Безусловно, точки соприкосновения в творчестве художников существуют. В истории русской живописи П. Федотов известен как родоначальник критического реализма. «Но с другой стороны, – пишет Д. Сарабьянов, – Федотова можно назвать подлинным завершителем... традиции “малого жанра”, особенно развитого голландцами и фламандцами XVII века и получившего продолжение в XVIII и первой половине XIX века»<sup>58</sup>.

Федотов интересовался малыми голландцами, в частности, художниками Тенирсом и Остаде. Сохранилось свидетельство современника Федотова: «В это время Павел Андреевич уже ходил по вечерам в Академию... часто бывал в Эрмитаже и возвращался оттуда в восторженном настроении. Теньер и фан-Остаде были его любимцами»<sup>59</sup>. Заметим, что этих же художников назвал и Адливанкин в черновике воспоминаний (архив семьи художника). И это не просто совпадение.

В работах «Художник, женившийся без приданного, в надежде на свой талант» (1844), «Ах, папочка, как тебе идет чепчик» (1848–1849), в рисунке «“Бельведерский торс”. Пьянство академистов» (1841) и в картине «Пятница – опасный день. (Федотов, раздираемый страстями)» (1843) Павел Федотов рассказывает о жизни русских художников. Ту же тему развивает и Самуил Адливанкин в таких картинах, как «Уполномоченный Самарского Вхутемаса. (Автопортрет)», «Портрет семьи художника», а также не сохранившихся «Художник, отлетающий на аэроплане на Нижегородское торжище продавать свои картины» и «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни».

Возможно, именно произведения Федотова подсказали Адливанкину идею автобиографичности некоторых сюжетов. У Федотова сюжеты основывались на остро подмеченных, действительно происходивших или вымышленных ситуациях; у Адливанкина они берутся из реальной жизни и превращаются практически в карикатуры. При этом оба художника смеются не только над другими, но и над собой.

В качестве точки соприкосновения творчества Адливанкина с искусством Федотова можно назвать и увлечение сложными названиями произведений, в том числе и двойными. Так, у Федотова: «Пятница – опасный день. (Федотов, раздираемый страстями)»; у Адливанкина – «Уполномоченный Самарского Вхутемаса. (Автопортрет)». Второе название дано в скобках, оно разъясняет зрителю интригу, заключенную в картине. Федотов подсмеивается над художнической нерешительностью и одновременно надменностью («Нет, не выставлю, не поймут»); Адливанкин в картине иронизирует по поводу героизации образа художника («Художник Революции, терзаемый тремя символическими собаками: злобой, нуждой и завистью»). В картине «Художник, лишенный акпайка, лишает себя жизни» автор высмеивает ложную трагичность глупых поступков, при этом причина «трагедии» раскрывается в



самом названии работы. Обратим внимание на переключку слов: «Федотов, раздираемый страстями» и «Художник Революции, терзаемый тремя символическими собаками...». Таким образом, длинные названия произведений обоих художников комментирует и даже дополняют смысл изображаемого.

Но если Федотов воссоздавал в своих работах многочисленные анекдотические ситуации и «комедии положений» на протяжении всей своей жизни, то для Адливанкина изображение трагикомичных сцен было всего лишь коротким этапом его творческой биографии. Своими картинами он хотел показать, что вопреки жизнестроительным программам нового общества люди сильно не изменились, не отвергли старые ценности; и художник выражает свое ироническое отношение к этому как сюжетами произведений, так и их названиями.

Таким образом, в формировании примитивистского стиля художников Нового общества живописцев и, в частности, Адливанкина участвует не только искусство Анри Руссо, но и детский рисунок, вывеска, лубок, провинциальная фотография. На сложение лексики автора советской эпохи оказало влияние как творчество отдельных мастеров (того же А. Руссо, М. Ларионова) и художественных группировок начала XX века («Бубнового валета»), так и классическое наследие – произведения «малых голландцев» и П. Федотова. Любопытно, что художники АХРРа в это же время ориентировались на традиции изображения передвижников, которые также, в свою очередь, обращались к творчеству П. Федотова как предтечи бытового жанра в русском искусстве.

В 1922 году представители АХРРа и НОЖа предлагают альтернативные линии развития искусства, делая ставку на бытовой жанр. Ахровцы ориентируются на опыт классического искусства, «ножевцы» выступают с концепцией творчества, включающего опыт новаторских исканий начала XX века. Художники АХРРа подчеркивают важность воспитательной функции бытового жанра, «ножевцы» вкладывают в сюжеты произведений на бытовые темы сатирическое содержание.

Такое, казалось бы, актуальное, массовое и доступное, понятное публике искусство, сформировавшее свой живописный язык на основе лубка, вывески, фотографии и карикатуры, не получило развития. Да и примитивистский стиль изображения не приветствовался в 1930-е годы. Из выполненных в этом стиле работ можно назвать единицы: «У кинотеатра “Баррикады”. (Новые времена)» (1936) или «Зоопарк» (1938) А. Мониной; «Хоровод» А. Щипицина (1938), «Девушка на балконе» (1939) М. Гурвича. Тем не менее, в начале 1920-х годов творчество художников Нового общества живописцев было одним из первых вестников поворота живописи к реалистическому искусству. Стиль примитивизм, открытый в начале XX века и служивший своеобразным «трамплином» к «прыжку в беспредметность», художники НОЖа по-



пытались использовать и при переходе к станковой картине. Возможно, примитивизм можно рассматривать как своего рода переходный стиль между «левыми» концепциями, активизирующими простейшие первоэлементы форм, и массовым искусством, доступным по содержанию, привычным и понятным по лексике. Именно поэтому художники Нового общества живописцев сделали ставку на стиль примитив.

Общество НОЖ перестало существовать в 1924 году. Оно осталось в истории русского искусства лишь небольшим эпизодом. Примитивистский стиль работ «ножевцев» и анекдотичность сюжетов не смогли отразить современных потребностей постреволюционного общества в монументально-героическом искусстве. Чаяния исторического момента воплотили художники группировок АХРР и ОСТ. Однако впечатления от произведений членов Нового общества живописцев остались в памяти следующего поколения художников. Остолец С. Лучишкин, вспоминая о наиболее интересных выставочных проектах начала 1920-х годов, писал: «Нас особенно привлекали работы С. Адливанкина и Г. Рязского, в которых сатирическая направленность получила острую художественную выразительность... мы безоговорочно приветствовали их творчество»<sup>60</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Берман Б.З. О выставке Нового общества живописцев // Советское искусствознание '79. Вып. 1. М., 1980. С. 197–215; Золотой век художественных объединений в России и СССР. СПб., 1992. С. 146–147.
- 2 Инцидент на выставке «НОЖ» // Известия. 1 декабря 1922 г.
- 3 Адливанкин С. Художник о своей творческой перестройке. (Выступление худ. Адливанкина на вечере в Третьяковской галерее, посвященной его творчеству) // За пролетарское искусство. М., 1932. № 9–10. С. 15–17. (Далее – Художник о своей творческой перестройке...).
- 4 Известия. 23 ноября 1922 г.; Тугендхольд. По поводу выставки «НОЖ» // Известия. 26 ноября 1922 г.; Сидоров А. Выставка «НОЖ» // Правда. 30 ноября 1922 г.; Инцидент на выставке «НОЖ»...; Шукарь М. Еще раз о выставке «НОЖ» // Правда. 8 декабря 1922 г.; Вечерние известия. 11 декабря 1922 г.
- 5 Сидоров А. Выставка «НОЖ» // Правда. 30 ноября 1922 г. (Далее – Сидоров А.)
- 6 Керчич В. О поножовщине в живописи, о «героическом реализме», о «валютных» живописцах, гибнущей молодежи, которая не погибнет, и о моем печнике Петре Николаевиче, спасающем русское искусство, а значит и меня // Эхо. 1923. № 7. С. 12. (Далее – Керчич В.)
- 7 Т-д (Тугендхольд). По поводу выставки «НОЖ» // Известия. 26 ноября 1922 г.
- 8 Сидоров А.
- 9 Известия. 13 декабря 1922 г.
- 10 Информации о том, что в Петербурге выставка НОЖа состоялась, не обнаружено.

- 11 Тугендхольд Я. Бег на месте // Русское Искусство. 1923. № 1. С. 88–90; Керчич В. С. 13–15; Федоров-Давыдов А.А. Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. М., 1924. № 3. С. 148–157.
- 12 Программа «Наш путь» // Каталог НОЖа. М., 1922.
- 13 Тугендхольд Я. Бег на месте... С. 90.
- 14 Т-д (Тугендхольд). По поводу выставки «НОЖ» // Известия. 26 ноября 1922 г. В справочнике «Золотой век художественных объединений» (СПб., 1992. С. 146–147) указано ошибочно не 26, а 22 ноября.
- 15 Адливанкин С. О выставке «НОЖ» (из воспоминаний) // Борьба за реализм. М., 1962. С. 108. (Далее – Борьба за реализм.)
- 16 Борьба за реализм. С. 109.
- 17 Наш пролог // Маковец. 1922. № 1. С. 4.
- 18 Родченко А. «Кто мы». Манифест группы конструктивистов // Все опыты. М., 1996. С. 127–129.
- 19 Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922. С. 62.
- 20 Там же. С. 63.
- 21 Выставка «Мира искусства» 1921 г. в Москве включала произведения архитектуры, скульптуры, живописи и графики. Были представлены бывшие «голубо-розовцы» (П. Кузнецов, П. Крымов), бывшие «бубноввалетовцы» (П. Кончаловский, И. Машков, А. Осмеркин, А. Куприн) и многие другие художники (К. Коровин, А.К. Коровин, В. Кандинский). В 1922 г. в Москве состав художников был значительно меньше. На выставках в Петербурге в 1921 и 1922 гг. состав несколько отличался. Здесь, помимо художников, которые были представлены в Москве, экспонировались произведения «мироискусников» А. Бенуа, М. Добужинского, Б. Кустодиева, А. Остроумовой-Лебедевой, Н. Лансере и др.
- 22 Розанова О. «Союз Молодежи». 1913. Цит. по: Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. М., 2008. С. 164–165.
- 23 Там же.
- 24 Малевич К., Ган А., Моргунов А. Задачи искусства и роль душителей искусства. 1918 // Анархия. 1918. № 25.
- 25 Малевич К.С. К Новому лику // Анархия. 1918. № 28.
- 26 Богородский Ф. Воспоминания художника. М., 1959. С. 139. (Далее – Богородский Ф.).
- 27 В каталоге выставки указана картина «Портрет предфабзавкома с женой». Однако в книге о Ряжском говорится, что именно «Мещанский портрет» был представлен на выставке НОЖа. Возможно, это одна и та же картина.
- 28 М. Щукарь их называет «приятными пейзажами». (Щукарь М. Еще о выставке «Нож» // Правда. 8 декабря 1922 г.). А. Сидоров пишет: «Самый красивый из художников выставки – Ряжский (пейзажи)». (Выставка «НОЖ» // Правда. 30 ноября 1922 г.).
- 29 Керчич В.
- 30 Там же.

- 31 Картина не сохранилась.
- 32 Местонахождение неизвестно.
- 33 В каталоге выставки «НОЖ» эта картина значится как «Портрет Ел. М.Л.»
- 34 Я.Т. (Тугендхольд). Бег на месте... С. 90.
- 35 Нюренберг А. Самарканд. Ташкент. Б., м. 1922.
- 36 «Перед отъездом на фронт». Х., м. (размеры и местонахождение не известны); «Перед отъездом на фронт». Б., кар. 22,5x24,1. Собрание Ю. Юдина, Москва.
- 37 Художник о своей творческой перестройке.
- 38 Там же.
- 39 «Девушка и красноармеец». Б., кар., гуашь, тушь, перо, коллаж. 21,4x17,8. РГАЛИ. Ф. 1822. Ардов. Оп. 1. Ед. хр. 649.
- 40 Берман Б.З. Указ. соч. С. 197.
- 41 Сидоров А.
- 42 Теме изображенных на карикатуре персонажей посвящена моя статья в сборнике «Вестник МГУКИ». 2013. № 6. С. 223–226.
- 43 Борьба за реализм...
- 44 Художник о своей творческой перестройке...
- 45 Сарабьянов Д.В. Неопрimitивизм в русской живописи и футуристическая поэзия 1910-х гг. // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. [www.nashaucheba.ru](http://www.nashaucheba.ru)
- 46 Богородский Ф. С. 139.
- 47 Борьба за реализм... С. 110.
- 48 Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996. С. 73.
- 49 Я.Т. (Тугендхольд). Бег на месте... С. 90.
- 50 Борьба за реализм... С. 109; Художник о своей творческой перестройке...; Автобиография. Советский художник. Т. 1. Живописцы и графики. М., 1937. С. 3.
- 51 Автобиография. Там же.
- 52 Валье Д. А. Руссо. М., 1995.
- 53 Работа хранится в музее Пикассо в Париже.
- 54 Известия. 1 декабря 1922 г.
- 55 Художник о своей творческой перестройке... С. 15.
- 56 В воспоминаниях художника, опубликованных в 1962 году в книге «Борьба за реализм», эти имена не указаны.
- 57 Художник о своей творческой перестройке... С. 15.
- 58 Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов. М., 1977. С. 91.
- 59 Там же. С. 11.
- 60 Лучишкин С. Я очень люблю жизнь. Станицы воспоминаний. М., 1988. С. 61.