

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ НОВОСИБИРСКА

Краевые выставки

П.Д. Муратов
Новосибирск
guman@nsuem.ru

Статья является частью исследования «Художественная жизнь Новосибирска 20 века». В нем намечено рассмотреть организационные формы профессионального и самодеятельного 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», 2009, №№ 1–2 и 2010, № 1 (3) части исследования: «Общества», «Смутное время», «Смена состава». Хронологические границы статьи (1933–1936) определяются временем первых двух краевых художественных выставок в Новосибирске.

Ключевые слова: краевые выставки, поход на Белуху, статья «О художниках-пачкунах» в газете «Правда», производственная тематика, «героический реализм», сталинский ампи́р.

Западно-Сибирский край как административная единица просуществовал семь лет с июля 1930 года по сентябрь 1937 года. В него входили Омск на западе, Хакасия на востоке, Томск, Барнаул, Бийск, Кузбасс с его городами и Ойротская автономная область. Центр Западно-Сибирского края находился в Новосибирске. В Новосибирск и должны были время от времени стягиваться живопись, графика, скульптура со всей очерченной территории.

Первая краевая художественная выставка открылась 25 февраля 1933 года. До нее целых пять лет после Всесибирской 1927 года больших содержательных выставок в Сибири не проводилось. Без поддержки общественности и руководящих органов края столь затратное и трудоемкое мероприятие художникам не по силам. В продолжении всей первой Пятилетки от художников ожидали прямую агитацию за выполнение производственных планов промышленности и сельского хозяйства. Политически активные деятели культуры

стремились изобразительное искусство реорганизовать в производство, художников перевести на положение работников Изофабрики. В Москве эта тенденция принимала зримые формы. 28 мая 1934 года при большом стечении заинтересованных лиц на окраине Москвы в Балтийском поселке состоялась закладка Изофабрики Всероссийского кооператива «Художник», в связи с чем говорилось о преодолении квартирнических условий, о переходе на коллективные методы создания картин, скульптуры, графики, различных форм наглядной агитации. В Новосибирске о строительстве многокорпусной разнопрофильной Изофабрики разве что иногда поговаривалось, но здесь был опыт неосуществленного плана возведения Дворца науки и культуры. Затеять еще одну попытку великой стройки во благо культуры никто не стал. Приближение к столичному идеалу коллективистских методов творческой работы в меру сил и производственных возможностей демонстри-

ровал местный кооператив «Художник», филиал московского. Но ему было далеко до столичного размаха. Он ютился в неказистой избушке, бывшей некогда раздевалкой на городском катке возле клуба имени Сталина. К тому же постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» открыло новый этап художественной жизни страны. Не отменяя коллективистских методов работы в искусстве, этот этап дал ход планируемому и финансово обеспеченным тематическим художественным выставкам. Именно на них нацеливался создаваемый Союз советских художников, временно (до 1957 года) пребывавший в стадии Оргкомитета Союза. А так как одновременно на места были посланы средства организации выставок, то и сдвинулась с мертвой точки практика организации представительных экспозиций. В Новосибирске пошла деятельная работа по сбору краевой выставки. В ней приняли участие и учредители «Новой Сибири»: А.В. Воцакин, С.Н. Липин, А.Н. Никулин, П.Н. Пакшин. Их организаторский опыт пришелся как нельзя кстати.

Общество художников «Новая Сибирь» в 1931 году было, как мы знаем, ликвидировано, его учредители накануне открытия Первой краевой выставки арестованы и впоследствии расстреляны. Однако след участия их в создании краевой выставки заметен. Во-первых, явно по недосмотру — имена арестованных и сосланных вычеркивались из всех публикаций, — Воцакин, Липин, Пакшин отмечены на афише как участники выставки. Каталог с теми же именами изъят из обращения. Во-вторых, краевая разместилась на тех же площадях Краеведческого музея, что и Всесибирская. Можно предположить, что Нагорская, Во-

цакин, Пакшин дали совет использовать их опыт преодоления дефицита выставочных площадей в городе. Но тогда, в 1927-м, Краеведческий музей под художественную выставку отдали сами работники музея: Нагорская была в штате музея, Воцакин выполнял для музея разные художественные работы, от них и шла инициатива. Теперь всё решалось распоряжением Краевого отдела Наробраза. Одни и те же выставочные площади вместили одно и то же количество художественных произведений, примерно 500 единиц живописи, графики, скульптуры. В 1927 году по «принципиальным» соображениям во Всесибирской выставке не участвовали члены Томской АХРР. В 1933 году АХРР как группировка уже не существует, однако художники Томска и теперь по необъявленным причинам в выставке участия не приняли. Пять лет назад одним из героев выставки был алтаец Н.И. Чевалков. Музеи Новосибирска, Омска, Иркутска тогда же приобрели его картины. Чевалков умел сочетать декоративность народного искусства Алтая с созерцательностью почти лирического склада. Он и в 1933 году был замечен, хотя декоративность из его живописи ушла, уступая всеобщей в те времена ориентации на однолинейно понятый реализм.

О выставке 1927 года критических статей не писали. Передвигаясь по городам Сибири, она в каждом из них оставляла след в виде множества сочувственных заметок периодической печати. Можно сказать, она прошла под аплодисменты, выраженные в кратких публикациях. Теперь, в 1933-м, другие времена. Теперь повсеместно гремит, скрежещет критика и самокритика. Не имея каталога выставки с перечнем имен участников ее и их произведений, мы имеем оценочную статью

о ней заведующего агитмассовым отделом Западно-Сибирского крайкома П.Я. Гордиенко.

Отмечая то, что постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» опубликовано в 1932 году, а краевая выставка открылась год спустя, он уверенно указал: *«Это объясняется, прежде всего тем, что в среде художников края проникали классово-враждебные влияния, среди художников продолжали гулять вредные “теории”, глубоко враждебные марксизму-ленинизму»*¹. По долгу службы он не мог не знать о том, что Западно-Сибирский оргкомитет Союза советских художников был утвержден в партийных инстанциях лишь в конце февраля 1933 года, в сущности одновременно с открытием выставки. Затягивание сроков перестройки коллектива художников и даты открытия выставки происходило в недрах сектора искусств краевого отдела Наробраза и руководимого Гордиенко агитмассового отдела крайкома. Зачин разбора выставки был сделан, как видим, испытанным методом. В нем опущена действительная история вопроса, вместо нее решительно заявлена тема классовой борьбы, служившая в те годы объяснением причин большинства общественных и бытовых проблем.

Едва не половину статьи Гордиенко отвел разгрому доклада И.А. Копылова «Обзор современного искусства в СССР», произнесенного давно, пять лет назад, на Первом съезде художников Сибири в январе 1927 года. Доклад был принят «на ура» присутствовавшими на съезде писателями В.Я. Зазубриным, В.А. Итиным вследствие чего доклад, единственный из всех, прозвучавших на съезде, опубликован дважды:

¹ Гордиенко П. Первая западно-сибирская выставка изобразительных искусств // Советская Сибирь, 1933. — 3 апреля.

в журнале «Сибирские огни», 1927, № 1 и отдельной брошюрой Сибкрайиздата под названием «На перевале». Ко времени выступления Гордиенко Копылова в Сибири уже не было, он профессорствовал в Академии художеств в Ленинграде. Не имея под рукой других удобных для критики художественных текстов, Гордиенко обрушился на святую веру Копылова в будущее культуры Сибири, в самобытность ее искусства, основанную на взаимовлиянии художественной культуры коренных народов края и художественной культуры европейски образованных профессиональных художников. Обнаружив у Копылова призывы к самобытности сибиряков, Гордиенко усмотрел в них *«отрицание возможности создания единой советской культуры, и следовательно и пролетарского советского искусства»*², то есть «глубоко враждебную марксизму-ленинизму» идеологию. Примерно так же характеризовалась в те годы деятельность сибирских областников, заслуги которых в науке, в публицистике тоже в счет не шли. В искусстве, писал Гордиенко, следует утверждать *«Борьбу за колхоз, /.../ за переделку старого варварского быта»*³... В середине 1920-х годов аттестация быта народов Сибири как варварского воспринималась бы кощунственной. Теперь стало нормой определение его как «отсталого», «угнетенного», «забитого». В таком ряду и «варварское» не режет глаз.

Художники не рвались одобрять выступление Гордиенко или полемизировать с ним. Однако промолчать, не отреагировать на голос власти им не удалось. Через неделю после его опубликования в газете «Советская Сибирь» в краеведческом музее на фоне выставки назначено было откры-

² Гордиенко П. Первая западно-сибирская выставка изобразительных искусств // Советская Сибирь, 1933. — 3 апреля.

³ Там же.

тое обсуждение ее итогов. Такого рода обсуждения, проходившие под присмотром ответственных товарищей, уже привычно шли по заданной программе. Сначала даются установочные тезисы по предстоящему обсуждению, после них все по очереди подтверждают их бесспорность. Стенограммы или хотя бы конспективной записи обсуждения нет. Можно, однако, уверенно сказать, что защищать Копылова никто не решился, что отстаивать ценность творчества народов Сибири еще не переродившихся под влиянием индустриализации никто не стал. От изучения жизни и быта народов Сибири художники уже перешли на производственную тематику, что показывала и обсуждавшаяся выставка. Гордиенко с удовлетворением отметил на выставке произведения, насыщенные *«революционной тематикой, новым содержанием, отображающим борьбу за индустриализацию Сибири, за колхозное и совхозное строительство, за новый быт, за нового человека — строителя бесклассового социалистического общества»*⁴. И далее он перечислил произведения, подтверждающие прогресс общественного сознания художников: «Асфальтчиков» Г.Г. Ликмана, «Домны Кузнецкстроя» его же, «Автогенную сварку» П.Н. Пакшина (художник уже арестован, но картины его из экспозиции не успели убрать), «Бетон пошел» А.И. Иванова, «В заводе» Н.К. Мраморного, «На стройке ЗГО» М.А. Мочалова, «Разработку мощного пласта» И.И. Тютикова, «Колхозниц» Н.А. Надольской.

Приведенный список картин Первой краевой выставки позицию Гордиенко едва не перечеркивает. Новый быт, новый человек, бесклассовое общество не вырисовываются из асфальтирования улицы, из автогенной сварки, из работы с бетоном,

известным еще в древнеримские времена. Имей мы в своем распоряжении упомянутые произведения, характеристика их подлинного содержания усложнилась бы существенными оговорками. Художники не всё могут сделать, что они сами хотят делать и что хотят получить от них заказчики. Художников окрыляет, но одновременно и ограничивает приобретенное в долговременной практике мастерство. В свое время Томская АХРР, объявившая вслед за Московской методом своей работы «героический реализм», именно на методе и споткнулась. Не дался ей героический реализм. Члены АХРР прошли общую для всех в начале 20 века школу пленера и бытовой трактовки сюжетов живописи, по этим методам и работали. Выбором сюжетов и их названиями они невольно прикрывали действительное содержание произведений, явленное художественной формой. Тезисы заведующего агитмассовым отделом крайкома того же порядка. Со спецификой изобразительного искусства они не связаны. Гордиенко просто прочитал удовлетворяющие его этикетки под картинами.

Краевая художественная выставка в отличие от Всесибирской не имела передвижного варианта. Художники Алтая, Кузбасса, Омска, Хакасии, отправив работы на выставку, выставку в своих городах не видели и соотнести свое творчество с творчеством других сибиряков не могли. Зрительская аудитория выставки ограничилась Новосибирском. Всем остальным предоставлялась возможность читать статью Гордиенки, по ней судить о событии в искусстве Сибири. Две другие краевые художественные выставки точно так же оставались на одном месте во все время их экспонирования.

Вторая краевая выставка открылась 30 ноября 1934 года в том же помещении

⁴ Там же.

краеведческого музея. На ее организацию потребовалось полтора года. Художники группами и в одиночку выезжали в города Кузбасса собирать этюдный материал для картин, писали этюды и в самом Новосибирске. Многих привлекало строительство грандиозного здания оперного театра, окруженного еще не убранными деревянными домиками деревенского типа. По первоначальным планам завершить стройку предполагалось летом 1933 года, но возникли непредвиденные обстоятельства. Принятый, одобренный влиятельными комиссиями и запущенный в производство проект театра именно в 1933 году был признан негодным. Конструктивистская основа проекта уже противоречила идеалам руководителей государства. Нужны были дворцы с колоннами, с лепниной. Проект театра был отдан на доработку в архитектурно-проектную мастерскую Моссовета, руководимую А.В. Щусевым. Доработанный проект решительно изменил внешний вид здания. В нем отразились явные черты классицизма. Над портиком с западной стороны, у входов в театр с северной и с южной сторон запроектированы были десятки скульптур. Соответственно переосмыслены и интерьеры здания. Привлечение новосибирских художников к воплощению нового проекта в натуре не планировалось, на их долю могли остаться только подсобные работы. Все основное мастерская Щусева отдавала специалистам Москвы. В их числе значился и выдающийся художник Е.Е. Лансере, разработавший эскизы оформления зрительного зала. Имея это в виду, новосибирские живописцы могли заниматься своими делами, не оглядываясь на здание оперного театра. Не их этот театр.

Однако то, что происходило с театром, художников Новосибирска все-таки касалось уж сейчас. Художественная культура страны от многоголосия первой трети 20 века переходила на позиции обязательной для всех классики. В архитектуре выявились прямые переключки с классицизмом, в изобразительных искусствах – ориентация на реализм второй половины 19 века, на творчество передвижников. Наступала эпоха так называемого «сталинского ампира», что на примере нового проекта строительства оперного театра и выявлялось.

Накануне открытия выставки к зданию краеведческого музея со стороны Красного проспекта примкнула рекламная установка: поперек тротуара на высоте примерно четырех метров протянулся выходящий за тротуар длинный щит с надписью: «2 выставка зап. сиб. краевая». Со стороны проезжей части проспекта щит поддерживался вертикальной стойкой с укрепленной на ней громадной палитрой (на палитре афиша выставки) и громадными же кистями. В целом установка напоминала триумфальную арку в неизжитом еще конструктивистском понимании ее.

Специально к выставке по заказу Краинсполкома И.И. Тютиков написал большую картину «В.И. Ленин и Н.К. Крупская в селе Шушенском». Получив заказ, он вместе с С.Р. Надольским отправился в командировку в Шушенское специально для вживания в обстановку ленинской ссылки. Эту обстановку они в значительной степени сами и создали. Как вспоминал художник, «Надольский раскопал в сарае бюро Ленина, а я нашел в доме Лепешинского лампу»⁵. Вслед за тем Надольский, изучив устройство старых домов

⁵ Запись беседы автора статьи с И.И. Тютиковым 27 июня 1970 года.

Шушенского, сделал макет-реконструкцию дома, где жил Ленин, а Тютиков скопировал правдоподобную выгородку в комнате дома, написал ее с натуры несколько раз. Этюды легли в основу интерьера картины. Два из них экспонировались на выставке рядом с основным полотном.

Крупская была еще жива. Ей шестьдесят пять лет. Редактор журнала «Сибирские огни» В.А. Итин послал ей фотографию картины. Крупская картину не одобрила. Да и как одобрить? Тютиков писал историческую картину, как он ее понимал, Крупская видела перед собой бытовую, биографическую, в которой она была действующим лицом. Тогда, в Шушенском, Ленин еще не был Лениным, был Ульяновым. Крупская и Ульянов едва достигли тридцати лет, они еще молодожены. Мог ли Тютиков проникнуть в их тогдашний мир? Сдержанный отзыв Крупской судьбе картины не повредил, он отразился только тем, что редакция «Сибирских огней» не решилась воспроизвести тютиковское полотно на страницах своего журнала. После первого варианта, принятого и одобренного Крайисполкомом, Тютиков написал несколько других, отличающихся один от другого только частностями. Дальнейшее развитие событий вознесло картину на самый верх общественного признания. Не тусклая публикация в сибирском журнале, а воспроизведение ее в Москве отдельным цветным изданием в тридцать пять тысяч экземпляров и приобретение одного из вариантов Центральным музеем В.И. Ленина – такова судьба произведения Тютикова, занимавшего самое видное место на Второй краевой выставке.

Под статью тютиковской была на выставке картина Г.Г. Ликмана «На конспиративной квартире», изображавшая подпольщиков вокруг стола с секретными бумагами.

У Ликмана нет узнаваемых лиц, поэтому он свободно располагал фигуры героев картины, перекрывал одну другой, писал со спины. Пластические задачи его полотна выявлены более отчетливо, чем у Тютикова. Художник использовал освещение интерьера комнаты подвешенной к потолку керосиновой лампой с бумажным самодельным абажуром, благодаря чему в полусвете комнаты возникли усложняющие композицию тени. Сюжет приобрел драматизм и динамику детективного оттенка. Подпольщики в картине, застигнутые врасплох неожиданным стуком в дверь, вскинулись в тревоге, едва не в панике. Тревога и стала основным мотивом картины. Цель секретного собрания ею заслонена. Однако, несмотря на двусмысленность трактовки сюжета, картина пришлась ко двору. За полтора месяца до открытия выставки именно она была воспроизведена на газетной полосе «Советской Сибири» в качестве визитной карточки готовившейся экспозиции.

Картинами Ликмана и Тютикова историко-революционная тема выставки была исчерпана. Несмотря на устойчивое покровительство, оказываемое живописцам-историкам, картины этого ряда в Сибири относительная редкость. Ни председатель краевого Оргкомитета М.А. Мочалов, ни бывшие председатели Омской (Я.Я. Авотин), Томской (Н.Ф. Смолин) АХРР историко-революционных картин к выставке не приготовили, а казалось бы именно они должны быть заповедниками наиболее почитаемых Крайкомом тем и сюжетов. Их сдержанность объясняется привычкой писать картины исключительно по натуре, поэтому Мочалов написал сатирическую сценку «Разоблачили», то есть увиливающего от работы лодыря, Смолин «Молодежную бригаду шахты» – групповой портрет шахте-

ров, Авотин «Праздник на воде», иначе говоря жанр в пейзаже; бывший председатель Новосибирской АХРР А.М. Иванов в выставке не участвовал. Историческую картину надо сочинять по документам, по преданиям, она сама не столько документ, сколько легенда, с натуры ее не напишешь. Разработка образа исторического прошлого требует трудов, длительного времени и оглядки на заинтересованных в теме современников.

Самое удивительное на выставке – не малое число исторических картин, а отнесенность скромности отдела производственных тем. Каждое лето художники Новосибирска выезжали группами и в одиночку на стройки Кузбасса, писали там этюды с расчетом на использование этюдов в картинах. Некоторые этюды и сами по себе были картинами. Материал для больших полотен копился, использовался же он далеко не полностью. Примером такого неоднозначного отношения к теме может служить творчество деятельной художницы О.А. Шереметинской, охотно ездившей в Кузбасс, в колхозы и привозившей в Новосибирск десятки добротных этюдов. На выставку она дала тринадцать полотен, среди которых был лишь один кузбасский этюд. Ездил по командировке в Кузбасс, а показала пять пейзажей Алтая, написанных помимо командировок, и четыре вида новосибирских мотивов. Раздел экспозиции Шереметинской дополняли три портрета: «Портрет девушки», «Мальчик», «Швейница». Именно портреты, особенно «Портрет девушки», высоко оценены зрителями. Рецензент Шляев отважился сравнить его даже с портретами почитаемого наряду с И.Е. Репиным В.А. Серова.

Выставка получилась почти сплошь пейзажно-портретной, будто и нет рядом строгого Гордиенки. Впрочем, его и на са-

мом деле не было рядом. В 1934 году он переведен из агитмассового отдела Крайкома в Крайсовпроф. Рецензентом выставки утвержден акварелист Б.А. Шляев, судивший, конечно, тоже с партийных позиций, но с иными акцентами. Шляев начал рецензию с высокой ноты: «Мы находимся на пороге к огромному подъему искусства в нашей стране, в преддверии к созиданию великого искусства нового общества»⁶, а закончил сожалением «Но вместе с тем она же /выставка. – П.М. / наглядно вскрыла, насколько слабо еще осваивают наши художники классическое наследие великих мастеров живописи в области композиции, передачи движения, портрета, колорита и рисунка»⁷. Поворот к классике, как видим, рецензент уловил. В качестве доказательства подъема искусства в Сибири Шляев предложил сопровождающие газетную статью воспроизведения картины Тютикова «В.И. Ленин и Н.К. Крупская в селе Шушенском» и «Портрет девушки» Шереметинской.

Шляев не забыл упомянуть графику на выставке, но упомянул только походя, а между тем в графике яснее, чем в живописи, просматривались новые тенденции. Изобретательный смелый А.Г. Заковряшин дал на выставку более тридцати своих работ, смонтированных на отдельном стенде. Тут были линогравюры и ксилографии из цикла «Уходящий класс», часть работ из нарымской рыболовецкой серии, такие, как «Катера на ремонте», «Невод сушится», «Зимний лов стерлядей», «Остак за починкой сетей» и подборка портретов. Недалеко от заковряшинского стенда помещался стенд К.Я. Баранова, графика столь же даровитого. Баранов показал большую

⁶ Шляев Б. За большое искусство. На второй краевой художественной выставке // Советская Сибирь, 1934. – 10 декабря.

⁷ Там же.

размашисто резанную линогравюру «Татарская гостиница», названную в каталоге осторожными словами «Этнографический этюд» и еще более двадцати гравюр, дополненных черно-белыми этюдами тушью. Если говорить о шагах к классике, то нельзя не отметить и у Заковряшина и у Баранова рядом с их дерзкими по смелости листами листы спокойные, приближающиеся к академическим штудиям, тяготеющие иногда к эмблематическим решениям. Баранов показал всего один лист из его иллюстраций к «Северным сказкам» М. Ошарова. Должно быть, поосторожничал. Названные иллюстрации – может быть, лучшее из того, что сделал Баранов в Новосибирске. Они в совокупности показывают сказочную стихию фольклора северян – хантов, манси, эвенков – с позиций сочувствующего, понимающего, верящего северянам художника. Это тот поворот в искусстве, за который ратовал Копылов. При обсуждении Первой краевой выставки память Копылова была растоптана, а сегодня, полтора года спустя, еще раз обнаружилась плодотворность высказанных Копыловым идей.

Праздник Второй краевой выставки закончился. Третья краевая выставка намечена на 1935 год. Одновременно с ней планировался съезд художников, как это было в 1927 году. Ни то, ни другое в 1935 году не состоялось. Художников Новосибирска ожидали другие события.

18 июня на вокзальной площади прошел многоядный митинг по поводу отбытия на Алтай большой группы альпинистов под руководством И.И. Долгих, бывшего алтайского партизана. Группу спортсменов сопровождали гляциологи, метеорологи, режиссер документального кино, кинооператор с камерой и штативом-треногой, писатель А.Л. Коптелов, в чью задачу входило

описание данного исторического события, живописец И.И. Тютиков. Спортивные достижения альпинистов должны были завершиться установкой на вершине Белухи, на высоте 4506 метров, сделанного Надольским бюста Сталина, водружением знамени Ойротского (Горноалтайского) обкома ВКП(б) и венчающим экспедицию митингом. 5 июля первая группа восходителей штурмовала Белуху, внесла на вершину тридцатикилограммовый гипсовый бюст Сталина величиной в полторы натуры. За ней поднялись и кинооператор с режиссером.

Удивительное на нынешний взгляд мероприятие. Во-первых, бюст поставлен там, где его никто не видит, разве что небожители. Во-вторых, гипсовая скульптура на открытом воздухе довольно быстро рассыпается. Следующим группам альпинистов остается уже не бюст, не образ гения человечества, а проволочная арматура гипсовой отливки. Высокогорные ветры и полотнище знамени в короткий срок превратят в лохмотья. Но, возможно, установка бюста и знамени не планировалась на века: ритуал установки под руководством алтайского партизана завершен, приличествующий случаю митинг проведен, кинооператор все торжество увековечил и дальше уже творится легенда о всепобеждающей любви народа к своему вождю. Ведь и стометровая статуя В.И. Ленина, которая по проекту строительства Дворца Советов в Москве должна была венчать четырехсотметровый столб здания Дворца, рождалась не столько как портрет создателя партии большевиков, сколько как *«символ великих побед сталинской эпохи»*. Случись проекту осуществиться, голова Ленина касалась бы облаков. В пасмурный день фигуре Ленина предстояло полностью исчезать в нависавших над Москвой тучах, при хорошей по-

годе она являлась бы людям в солнечном сиянии. Бюст на вершине Белухи – менее грандиозное предприятие, бюст был виден только установщикам его, зато и траты на всю процедуру от проекта до победного ликования на вершине почитаемой алтайцами горы несопоставимо дешевле, что дало возможность в следующем году (1936) повторить альпиниаду с установкой такого же бюста Сталина на одной из вершин Чуйских Альп. Личного участия во второй высокогорной экспедиции с бюстом Сталина художники Новосибирска уже не принимали.

Дорогу от Улалы (Горноалтайска) до подножия Белухи Тютиков проделал верхом на лошади. При нем был этюдник с акварелью. Во время привалов экспедиции, когда участники ее устанавливали палатки, разводили костры, отдыхали, Тютиков писал этюды и рисовал. Он и во время похода соскакивал с лошади, делал зарисовки, потом догонял экспедицию. В результате у него накопилось более тридцати акварелей и неизвестное количество зарисовок. Вернувшись в Новосибирск, он устроил персональную выставку чисто пейзажного характера. Часть сюжетов акварелей нам известна: «В лагере альпиниады у ледника Геблера», «Капчальские ледники», «Рахмановское озеро», «Чуйские Альпы», «В долине Коксы», «Казининский ледник», «Водопад Рассыпной», «Река Чуя». На основе сделанных этюдов и не остывших еще впечатлений Тютиков начал большую картину «Поход на Белуху», но к выставке окончить ее не успел. Еще до похода на Белуху он взялся писать картину «Депю Топки», пришло время ее сдавать и теперь художник вел два сюжета: пейзажный и производственный.

Кроме станковых живописи, графики, скульптуры художники Новосибирска ак-

тивно работали как оформители зданий, колонн демонстрантов, Досок Почета, стендов, приуроченных к какому-либо событию. Такая работа для художников не новость, новое – в размахе украшения праздничного города. Во-первых, еще в апреле 1934 года горсовет постановил к празднику вывешивать флаги и лозунги. Сначала постановление касалось только госучреждений, но очень скоро оно стало обязательным для всех жителей города. Центр Новосибирска и весь частный сектор теперь накануне политических праздников вспыхивал красочностью. Цветовой акцент праздника таким образом возникал уже почти автоматически. Во-вторых, к планам праздничных оформлений городов стали привлекать театральные режиссеры, архитекторы, писатели для проработки комплексного оформления площадей и улиц города. Первая заявка такого подхода к работе праздничной комиссии относится к началу апреля 1935 года. До праздничной демонстрации оставалось менее тридцати дней, организовать совместную работу десятков людей разных специальностей, подготовить панно на целую площадь не удалось. К ноябрьским праздникам стали готовиться загодя. Эскизы оформления прорабатывались художниками, утверждались праздничной комиссией и отдавались исполнителям. И вот работа закончена. На Центральной гостинице, на Госбанке и других строениях данной площади появились громадные панно единой для всех темы международного значения Октябрьской революции. В прежние годы городская трибуна помещалась у Дома Ленина, теперь ее выстроили перед возвышающимся оперным театром. Новый тип трибуны – монументальное сооружение классицистского типа с четырьмя ступенями, шедшими во всю ширину тяжеловесного фасада со стороны пло-

щади. В пролетах портика над ступенями размещались портреты членов и кандидатов политбюро. Конечно, были и лозунги, в том числе и такой: «Спасибо тебе, товарищ Сталин, за счастливую жизнь».

Демонстранты шли с орудиями своего труда: спортсмены несли лыжи, коньки, сделанные из дерева величиной как лыжи, парашюты, планеры; рабочие заводов изготовили громадные макеты деталей тракторов, манометров, электрической лампочки, столярного рубанка. Демонстранты несли и портреты вождей. На фасадах зданий, на трибуне размещались подобные портреты. Театрализованное шествие открывалось военным парадом. После парада шли школьники пятых–десятых классов. За ними – ведущие предприятия города. День кончался фейерверком.

Основных политических праздников было два: Первого мая и Седьмого ноября. Но был еще Новый год, приезды в Новосибирск представителей партии и правительства, съезды Советов. Оформительские работы художников не кончались никогда. Кооперативное товарищество «Художник», ориентированное прежде всего на оформительскую работу, в этих условиях оказывалось как нельзя кстати. Хотя все художники Новосибирска брали работу в кооперативе и работа эта для многих делалась основной, потому что худо-бедно оплачивалась, началось расслоение живописцев города на «творческих работников», участников художественных выставок, иногда только подкреплявших себя заказами в «Художнике», и на «оформителей». С годами расслоение закрепилось, хотя дорога от «оформительства» к «творчеству» не была закрыта.

Ни обещанной краевой, ни какой-либо иной значительной групповой художественной выставки Новосибирск 1935 года

не дождался. Вместо нее в город прибыла подготовленная Московским Союзом художников выставка картин «Урало-Кузбасс». Она формировалась два года по заданной программе «*Превратим Урало-Кузбасс в новый Донбасс!*» и сверх того нацеливалась войти в состав запланированной на 1937 год всесоюзной выставки «Индустрия социализма». Выставка «Индустрия социализма» состоялась только в 1939 году. В ее пятнадцати тематических разделах «Урало-Кузбасс» не значится, но в 1935 году кто мог знать о грядущих переменах? Выставка «Урало-Кузбасс» мыслилась как важнейшее политическое событие. Ей определили место в центре города, в клубе имени Сталина. На ее открытие пришли секретарь Крайкома ВКП(б) Сергеев, председатель Крайисполкома Ф.П. Грядинский, заведующий культпропотделом Крайкома Костромитинов, видный партийный деятель В.Д. Вегман – настолько значительной в политическом отношении оценивалась московская выставка.

Однако рецензент выставки показать ее выдающимся событием для Новосибирска не сумел, так как по установившейся манере критиков 1930-х годов положительный с его точки зрения факт он тут же снижает указанием на недостатки, против которых художники должны бороться. Хотя выставка очерчена темой индустриализации, он начал обзор с единственной, может быть, на ней историко-революционной картины Мещерякова «Расстрел рабочих»... По его словам, «*Художник удачно передал в ней бешеную и хищную, низкую и подлую силу*»⁸. Это хорошо. Но в фигурах расстреливаемых нет героизма. Это плохо. Живописец Ю.И. Пименов мог бы и удачно написать

⁸ Бирянин Б. Урало-Кузбасс в живописи // Советская Сибирь, 1935, 29 октября.

портреты работниц-ударниц Уралмаша, но в его живописи видны следы импрессионизма... Мы не будем пересказывать суждения рецензента. Разбирать достоинства выставки без него тоже не будем, так как воспроизведений показанных на выставке работ у нас нет, сами картины, написанные специально к данной выставке, давно уже разошлись по разным местам и незаметно исчезли как не имеющие ценности для других случаев.

Обсуждение выставки, состоявшееся 20 октября, на девять дней раньше появления рецензии в печати, выставку как таковую, можно считать, вообще не имело в виду. Надольский говорил не о выставке, а о неразворотливости хозяйственников в добычании материалов для скульптуры. График И.И. Ананьин требовал организовать художественную студию с уклоном в творческую лабораторию. Только журналист А.В. Высоцкий попытался проанализировать выставку.

Выставка, как видим, желаемого действия на художников Новосибирска не произвела. Отзывы рядовых посетителей выставки нам не известны. Можно допустить, что зрителей стали утомлять зрелища заводов, шахт, расстрелов. Никто из рабочих и крестьян для себя лично ни одной производственной картины не приобретал. В домах, в квартирах мирно жили коврики с лебедями, с красавцами, с оленями, вышивки букетов, птиц, кошечек. В сельсоветах же и в кабинетах администрации заводов и шахт обязательным элементом были портреты Сталина и его ближайшего окружения. Только руководство Кузнецкого металлургического комбината стало собирать картины с индустриальной темой и прежде всего с изображениями самого комбината и его работников. Для картин отвели специ-

альное место на территории предприятия. Возник художественный музей комбината, недоступный для рядовых жителей города, демонстрируемый главным образом почетным гостям производства. Жители города продолжали покупать на базаре клеенчатые коврики с изображениями сказочной жизни возле озер и березовых рощ. Поход «против безвкусицы» рабочих уже начался, но длиться ему десятилетия, пока домашнее рукоделие не будет изжито.

Выставка «Урало-Кузбасс» закончила свою работу в Новосибирске и отправилась по другим городам предназначенного ей маршрута. После нее в художественной жизни города наступило затишье, расцветившееся новогодним праздником. Затишье продолжалось не долго. В январе 1936 года газета «Правда» начала публикацию обращенной к творческой интеллигенции серии статей под погромными заголовками: «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Балетная фальшь» (6 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта). Газету «Правда» поддержали «Комсомольская правда», журнал «Под знаменем марксизма»... Первым под обстрел правительственной газеты попал Д.Д. Шостакович. Это у него сумбур вместо музыки, у него балетная фальшь. Рядом с Шостаковичем оказались «художники-пачкуны», ленинградцы, создатели книжного издательства для детей, «Детгиз», даровитейшие и культурнейшие отечественные художники первой половины 20 века. Под подозрение попал и С.Я. Маршак, сотрудник «Детгиза». Ведь это он собрал вокруг себя «художников-пачкунов». Публикации в «Правде» имели силу голоса судьбы. Вся советская интеллигенция от Владивостока до Карпат склонила голову перед «Правдой».

В Новосибирске все шло, как везде. Свое слово сказали оскорбленные «сумбуrom вместо музыки» литераторы, музыканты, архитекторы. С рядом докладов выступил председатель новосибирского Союза художников М.А. Мочалов. И он говорил о сумбуре в музыке, в которой, надо сказать, не ориентировался. Новосибирск хотя и был на то время столицей Западно-Сибирского края, музыкальных учреждений не имел. До открытия музыкального училища требовалось прожить десять лет, столько же и до открытия оперного театра. До открытия консерватории – двадцать лет. Музыка Шостаковича в городе не звучала. Тем легче было кидать камни в огород чужого искусства.

Но готовность Мочалова подтвердить любое слово газеты «Правда» партийное руководство города не удовлетворяло. Требовалось всеобщее коллективное покаяние художников во грехах, какие они, может быть, и не совершали, но могли совершить. А художники Новосибирска, как и в случае с критикой Гордиенко, не торопились выступать и засвечиваться. Они надеялись на авторитет Мочалова в партийных кругах: Мочалов выступил, значит, дело сделано.

Не сделано. Через газету «Советская Сибирь» статьей «Странное молчание» художникам Новосибирска сделан выговор⁹, после которого на третий день, 20 марта, состоялся диспут на указанную тему. Мочалов произнес возбуждающую эмоции художников предварительную речь, а дальше все пошло как по-писаному. Возможно, диспут так бы и прошел и забылся до очередного грома с вершины Олимпа, но произошло непредвиденное.

⁹ И.Б. Странное молчание // Советская Сибирь, 1936, 17 марта.

Среди дискутирующих художников находился год назад переселившийся из Ленинграда график Зубарев. Слушая выступления товарищей, он, кажется, решил, что они не знают, о чем говорят, как не знает газета «Правда», в кого она бросила увесистый камень. Зубарев выступил с развернутой речью, защищая художников. Упомянутые в статье «О художниках-пачкунах» графики В.В. Лебедев и В.М. Конашевич – лучшие художники Ленинграда, талантливые и обладающие высокой гражданской и художественной культурой. В связи с ними в газете говорится о формализме. Так вот он, Зубарев, был, есть и будет подстать Лебедеву и Конашевичу формалистом, потому что вне художественной формы нет художественного содержания. От неожиданного выступления Зубарева зал затих, замер. *«Лишь после того, как Зубарев закончил свое “выступление”, присутствующие спохватились. Та же Мурановская немедленно заявила, что “мы были свидетелями классово-враждебного выступления”»*¹⁰. Зубарев тут же был выведен из зала и больше его среди художников не видели. Автор описания происшествия заканчивает статью многозначительно: *«Необходимо заняться изучением работы этого союза и помочь художникам Новосибирска выполнить свои творческие задачи так, как этого требует партия и вся советская общественность»*¹¹. Часть присутствовавших на диспуте художников составила резолюцию, которая через неделю появилась на страницах «Советской Сибири» под заголовком «Письмо в редакцию». Приводим резолюцию полностью как свидетельство духовной атмосферы в Новосибирске 1936 года.

¹⁰ А.Я. Враждебная вылазка // Советская Сибирь, 1936, 23 марта.

¹¹ Там же.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

«На общегородском собрании членов союза советских художников города Новосибирска при обсуждении статей «Правды» «О художниках пачкунах» и «Формалистское кривляние в живописи» художник Зубарев выступил с клеветническим покляпом против центрального органа нашей партии «Правда».

«Советская Сибирь» совершенно правильно указывала на недопустимость предоставления трибуны Зубареву и правильно квалифицировала это выступление, как классово-враждебное. Зубаревым не место в наших рядах.

На собрании Зубарев получил должный отпор. Но это выступление, как правильно указывает газета, сигнализирует, что в наших рядах не все благополучно. Наши художники зачастую оторваны от живой действительности, слаба политико-воспитательная работа в союзе. Художники мало работают над собой. Важнейшая задача — поднятие качества своей творческой продукции — не в центре внимания наших художников.

Западно-сибирские художники под руководством Крайкома партии поведут решительную борьбу против всех, кто пытается снижать требования, предъявляемые нашей великой эпохой к советскому искусству, кто тянет его в болото натурализма, к формализму.

Мы будем драться за повышение своего политического и творческого уровня.

Ближе к жизни!»¹²

Письмо подписали: М.А. Мочалов, Р.Г. Мурановская, В.П. Филинков, Н.Ф. Смолин, И.И. Янин, И.И. Тютиков, В.К. Евстигнеев, В.В. Титков. Впрочем, конкретные имена подписавших «Письмо в редакцию» существенного значения не имеют. Нормальные человеческие свойства, честь и совесть, в создавшейся обстановке проявиться не могут.

¹² Письмо в редакцию. Коллектив авторов // Советская Сибирь, 1936. — 26 марта.

Литература

А.Я. Враждебная вылазка // Советская Сибирь, 1936, 23 марта.

Бирянин Б. Урало-Кузбасс в живописи // Советская Сибирь, 1935, 29 октября.

Гордиенко П. Первая западно-сибирская выставка изобразительных искусств // Советская Сибирь, 1933, 3 апреля.

И.Б. Странное молчание // Советская Сибирь, 1936, 17 марта.

Письмо в редакцию. Коллектив авторов // Советская Сибирь, 1936, 26 марта.

Шляев Б. За большое искусство. На второй краевой художественной выставке // Советская Сибирь, 1934, 10 декабря.