

DOI 10.15826/izv.2.2018.20.2.037
УДК 75.021.32(470.5) + 7.036.1

Е. П. Алексеев
Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия

УРАЛЬСКИЕ КАРТИНЫ РОМАНА СЕМАШКЕВИЧА: ПРИНЦИП ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОСТИ

В статье анализируется уральский период творчества Р. М. Семашкевича, раннее неизвестные произведения мастера. Современники воспринимали художника как «самородка», далекого от споров о путях развития советского искусства. Однако переписка Семашкевича свидетельствует о его критических взглядах на решение властей ограничить творческую свободу, он желал на деле продемонстрировать иной подход к социалистическому реализму. Ему важно выстроить метод, посредством которого живописец, даже оставаясь в рамках идеологического заказа, был бы в состоянии культивировать объективные художественные ценности.

Для творческого метода Семашкевича начала 1930-х гг. важным было понятие о темпе рисунка, в его этюдах, написанных стремительно, на одном дыхании, зрителя захватывает не только внешняя точность, но и страсть автора, его мастерство «рассказчика». Непосредственность «рассказа» со всеми возможными угловатостями и условностями рождает у зрителя чувство соучастия, и именно на этом художник строит свой принцип *повествовательности*. Мастеру было важно не просто зафиксировать натуру, а найти композиционный ход, выстроить фигуративную сцену в образном ключе.

Художник совершил путешествие по Северному Уралу (1933), затем работал в Златоусте (1934–1935), стремясь найти свою «направленность в современности». Творческая командировка стала для него возможностью реализовать индивидуальную художественную программу: он черпает сюжеты из рассказов старых большевиков — участников революции и Гражданской войны, разрабатывает особую систему *повествовательности* — конструкцию, в которой возможны элементы примитива, лубка, влияние барбизонцев и Сезанна. На персональной выставке в Златоусте он экспонирует историко-революционные картины, в которых демонстрирует свое понимание нового реалистического искусства. Используя «графические парадоксы» и цветовые диссонансы, он создает ощущение внутренне противоречивого исторического действия, в котором случайные эпизоды обретают мощь героического предания, а живописная система на грани примитива или театральной декоративности порождает чувство достоверности.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Р. М. Семашкевич; советское искусство 1930-х гг.; историко-революционная картина; реализм.

Ц и т и р о в а н и е: Алексеев Е. П. Уральские картины Романа Семашкевича: принцип повествовательности // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2018. Т. 20. № 2 (175). С. 217–229.

Поступила в редакцию 30.01.2018
Принята к печати 18.04.2018

Evgeny P. Alekseev

*Ural Federal University
Yekaterinburg, Russia*

URAL PICTURES BY ROMAN SEMASHKEVICH: THE PRINCIPLE OF NARRATION

This article analyses the Ural period in the creative work of R. M. Semashkevich and the master's previously unknown works. Contemporaries perceived the artist as a person of natural talent, who abstained from disputes about the ways of development of Soviet art. However, Semashkevich's correspondence testifies to his critical view of the decision of the authorities to limit creative freedom, he wanted to demonstrate a different approach to socialist realism. It was important for him to build a method by which a painter, even staying within the framework of the ideological order, would be able to cultivate objective artistic values.

Semashkevich's artistic method of the early 1930s is characterised by the significant role of the pace of drawing; in his sketches, created in rapid succession, in one breath, the viewer is captured not only by their external accuracy, but also by the author's passion, his mastery of the "narrator". The directness of the "narrative" with all the possible angularities and conventions gives the viewer a sense of complicity, and it is on this that the artist builds his principle of narrative. It was important for the master not only to fix nature, but also to find a composition move, and build a figurative scene in a figurative way.

The artist went on a trip across Northern Urals (1933) and then worked in Zlatoust (1934–1935), trying to find his "direction in the present". His creative business trip became an opportunity for him to realise his individual artistic programme: he borrowed his plots from stories by old Bolsheviks – participants of the Revolution and the Civil war, and developed a special system of narration, combining elements of primitivism, popular print, and references to Barbizon painters and Cezanne. At a personal exhibition in Zlatoust, he presented historical and revolutionary paintings in which he demonstrated his understanding of the new realistic art. Using "graphic paradoxes" and colour dissonances, he created a sense of internally contradictory historical action in which casual episodes were characterised by the power of a heroic legend, and the artistic system verging on the primitivism or theatrical decorativeness gave rise to a sense of authenticity.

Key words: R. M. Semashkevich; 1930s Soviet art; historical and revolutionary picture; realism.

Citation: Alekseev, E. P. (2018). Ural'skie kartiny Romana Semashkevicha: printsip povestvovatel'nosti [Ural Pictures by Roman Semashkevich: The Principle of Narration]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 20, 2 (175), 217–229.

Submitted on 30 January, 2018

Accepted on 18 April, 2018

Один из самых ярких художников в отечественном искусстве 1930-х гг. Роман Семашкевич¹ остался в памяти современников как «некий “самородок”, чистый вид изобразителя, из которого “перло” само собой, вываливалось как бы из мешка драгоценности видений, красок, образов» [Роман Матвеевич Семашкевич, с. 50], гибель которого воспринималась чуть ли не как трагическая случайность: «Какие у него могли быть политические воззрения? Он был чистой жертвой, “агнцем”, зарезанным и брошенным к подножию “Духа эпохи”» [Там же]. С яркой характеристикой мастера, которую оставил хорошо его знавший В. А. Милашевский, соглашается и исследователь художественной жизни 1920–1930-х гг. О. О. Ройтенберг: «Самородком, а то и чем-то вроде “чудика” считали его — выбивался из рамок привычного, не знал внутренних запретов. Образы его осаждали, и, нетерпеливый, делал азартно, с безоглядной щедростью фантазии и неутраченной наивностью по несколько холстов кряду. День-деньской не отрывался от палитры, чтобы “петь как птица” о сказочном, в острых соцветиях мире» [Ройтенберг, с. 336]. Принимая подобные оценки личности художника, стоит все же заметить, что Семашкевич не относился к творческим деятелям, которые, по меткому выражению Абрама Эфроса, «чирикали при всякой погоде» [Эфрос, с. 115].

Демонстративно подчеркивающий свою отстраненность от «идеологических споров в искусстве» Р. Семашкевич, несомненно, хорошо понимал сложившуюся ситуацию и болезненно переживал из-за стремления властей ограничить творческие поиски. Об этом, в частности, свидетельствует его письмо к художнику Л. Н. Корчемкину² от 20 марта 1934 г.:

Сейчас в живописи наблюдается заметный поворот к старым мастерам в связи с соц. реализмом, конечно, я этот поворот не поощряю. Характерно, что все начинают рьяно копировать старых мастеров, не жалея на это драгоценное время, и очень много заимствовать у них, почему и создается такой ложный классицизм. <...> Я уверен, что многим художникам, которые не умеют идти к реализму иным путем, старые мастера напортят много. Тут можно выйти из такого положения только таким путем, как строго поставить себя в рамки и строго наметить задачу живописи — что к чему и зачем. Одним словом, художнику надо найти направленность в современности. Творчеству же, наоборот, дать полнейшую волю. Творчеству нельзя никаких границ

¹ Семашкевич Роман Матвеевич (1900–1937), живописец, график. Учился в школе Бронислава Тарашкевича в Вильно, затем на скульптурном отделении в Витебском художественном училище. Завершил образование в Москве, во ВХУТЕИНе (1930), где учился у А. Древина, С. Герасимова. В 1931 г. состоялась первая персональная выставка в Москве, работы экспонировались на выставке группы «Тринадцать». С 1932 г. член МОСХ. В 1932–1937 гг. совершил ряд творческих поездок на Урал, на Алтай, в Белоруссию. В 1937 г. арестован, расстрелян. Произведения хранятся в ГТГ, ГРМ, Чувашском государственном художественном музее, Златоустовском краеведческом музее, частных собраниях.

² Корчемкин Лев Николаевич (1912–2001), график, иллюстратор, плакатист. Окончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова (1948). С 1964 г. принимал активное участие в деятельности студии «Новая реальность» под руководством Э. Белютина. Проиллюстрировал книги «Тысяча и одна ночь», сказки народов СССР, сказки Перро, произведения Г. Манна, Д. Дидро, Вольтера и др. Произведения хранятся в Ярославском, Тульском, Волгоградском музеях, а также в частных собраниях в России и за рубежом.

и правил и условий, и только тогда можно обойтись без старых мастеров, а поскольку у художника не будет направленности, то, вполне понятно, ему остается только использовать эпоху Возрождения, как самую правдивую в живописи. Хочется уехать и солидно поработать над живописью, чтобы завершить построение соц. реализма в нашем искусстве [Роман Матвеевич Семашкевич, с. 25–26].

Семашкевич полагал, что вместо бесплодных споров о «подлинном советском искусстве» нужно на деле продемонстрировать иной подход к социалистическому реализму, а для этого необходимо «строго поставить себя в рамки и строго наметить задачу живописи». Именно в этом он видел свое главное предназначение. Путешествия были необходимы ему не только ради энергии впечатлений или испытания своих физических возможностей. С одной стороны, в глухой провинции он ощущал себя свободным и независимым — нет «никаких границ и правил и условий», с другой — была возможна полная концентрация для целенаправленной разработки индивидуального творческого метода.

После завершения учебы во ВХУТЕИНе Семашкевич ежегодно отправлялся в длительные путешествия по Белоруссии, Уралу, Западной Сибири и Алтаю, но об этих поездках мы до сих пор располагаем лишь самыми общими сведениями. Так, о своем участии в исследовательской экспедиции по Северному Уралу он сообщает эмоционально, но кратко: «Да, я вернулся, к сожалению. Приехал в Москву, что в яму. О поездке не буду писать много, а скажу, что это было “настоящее путешествие”!!! Много было приключений, а в другом месте думал только о своей шкуре, а не иной. Написал около 200 маленьких этюдов. Привез шкур тоже» [Там же, с. 25]. Более подробную информацию находим в газетной публикации 1933 г.:

Научно-исследовательско-экспедиционная группа Центрального Совета ОПТЭ³ в составе тов. Соловьева (начальник группы, художник), Семашкевича (художник), Будо (архитектор), Ерохина (рабочий-строитель) начали путь из Перми на разборных байдарках — пройдя 10 рек, сделали водным путем около 3 000 км. Затем группа совершила перевал через Уральский хребет в районе гор Сабли и Народной. После перевала Уральского хребта туристы сделали переход по р. Манья от истоков до устья. Этот путь был самым тяжелым. Переход они сделали без карты исключительно по компасу. В Омск группа прибыла 19 октября из Березова. В пути группа сделала около трехсот зарисовок. Произведено около 70 фотоснимков, главным образом характеризующих охотничий и рыболовный промысел. Выполнено задание «Союзпушнина» по охоторазведке [Там же].

Добавим, что в 1930-х гг. самостоятельные туристические группы часто выполняли задания исследовательских учреждений, работали самоотверженно и практически безвозмездно. Вчерашние вхутеиновцы Л. Н. Соловьев⁴,

³ ОПТЭ — Общество пролетарского туризма и экскурсий.

⁴ Соловьев Лев Николаевич (1907–1986), живописец, график. Учился в Нижегородском художественном училище (1922–1925), затем во ВХУТЕИНе (1926–1930) у А. Древина. Преподавал в Московской средней художественной школе при Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1939–1953).

П. В. Будо⁵, Р. М. Семашкевич избирают сложный маршрут, полный опасностей и невзгод не просто ради острых ощущений, они проверяют на деле популярную установку 1930-х гг. на совмещение творческой работы и трудового процесса. Исследовательская экспедиция по заданию «Союзу пушнина» превращается в эксперимент, художественные итоги которого сейчас трудно проанализировать: большая часть работ утрачена, а участники похода не оставили воспоминаний. Впрочем, Семашкевич высказался предельно категорично: «В такое путешествие я больше ни за что не поеду» [Там же], и дело, скорее всего, не в суровых испытаниях, а в желании тратить энергию для достижения поставленных живописных задач. В условиях длительного и напряженного похода решить их в полной мере оказалось невозможно. И хотя сохранившиеся этюды «Сдача пушнина», «Прием пушнина», «Вид поселка на Печоре», «Остяки на веслах» (все — 1933) колористически выразительны, они уже не устраивают художника, размышляющего о стиле «большой картины».

Для творческого метода Р. Семашкевича начала 1930-х гг. важным было понятие о темпе рисунка. Это сближало его с художниками группы «Тринадцать», один из организаторов которой, Н. В. Кузьмин, подчеркивал: «Рисовать без поправок, без ретуши. Чтоб в работе рисовальщика, как и в работе акробата, чувствовался темп! Чтобы рисунок не только “казался бы выполненным с величайшей поспешностью” <...>, но чтобы действительно был выполнен в быстром темпе. Здесь предпочтительнее “ошибаться” <...>, чем сбиться с ритма» [Художники группы «Тринадцать», с. 136]. Подобный принцип Семашкевич использует и в живописи: в его этюдах, написанных стремительно, на одном дыхании, зрителя захватывает не только внешняя точность, но и страсть автора, его мастерство «рассказчика». Непосредственность «рассказа» со всеми возможными угловатостями и условностями рождает у зрителя чувство соучастия, и именно на этом художник строит свой принцип повествовательности. Он понимает повествовательность не как точный отбор изобразительных элементов и не как единую, однородную стилистику, напротив, ему важно передать естественность, даже сбивчивость и противоречивую интонацию спонтанного рассказа.

Бытовая стесненность, ограниченность пребывания на одном месте, необходимость выполнять этюд «за один присест» — все эти неизбежные условия обычно являются для художников основанием считать путевые зарисовки и этюды лишь сырым, эскизным материалом, из которого в дальнейшем, в условиях мастерской, сложится законченное произведение. Для Семашкевича же все

Участник Великой Отечественной войны. Работы находятся в ГТГ, Историко-архитектурном и художественном музее «Новый Иерусалим» (Истра), в Государственном музее искусств Каракалпакии (Нукус), Ярославском художественном музее, в частных собраниях.

⁵ Будо Петр Васильевич (1909(?) — после июня 1941), художник, архитектор. Учился во ВХУТЕИНе (1925–1930), сначала на основном отделении, затем на живописном факультете у П. П. Кончаловского. Член АСНОВА. В составе бригады АСНОВА работал над проектом Дворца Советов (1931). Автор оформления массовых праздников в ЦПКиО, физкультурных парадов, выставок. В 1939 г. принят в МОСХ. Главный художник павильонов Таджикской ССР и Поволжья на ВСХВ (1939). Погиб на фронте.

указанные обстоятельства явились тем самым «темпоритмом», который должен был привести к созданию серии этюдов — картин, органично сочетающих «фактуру», непосредственное соучастие в изображаемом событии и типизированное, обобщенное качество станковой вещи.

На деле же это происходило далеко не всегда, и именно серия этюдов, написанная Семашкевичем во время путешествия по Северному Уралу, продемонстрировала ограниченность подобного подхода. В стремительно, буквально «на коленке», созданных этюдах мастеру было важно не просто зафиксировать натуру, а найти композиционный ход, выстроить фигуративную сцену в образном ключе. Художник сосредоточен то на диалоге персонажей, внимательно рассматривающих мягкую рухлядь («Сдача пушнины»), то на тесноте избы, заваленной шкурами («Прием пушнины»), то на выразительных движениях гребцов, которые словно парят в лодке над величественными уральскими просторами («Остяки на веслах», ил. 1). Но эти акценты лишь намечают систему повествовательности и требуют дальнейшей вдумчивой разработки. Семашкевич, в отличие от многих художников, не умеет или не хочет вести разработку картины на этюдном материале. Он ищет иной путь. Именно поэтому художник желает вновь посетить Урал и «солидно поработать над живописью».

Интерес Семашкевича к природе Каменного пояса, несомненно, связан с уральскими работами А. Д. Древина и Н. А. Удальцовой. В 1926–1928 гг. супруги работали на реке Чусовой, и, основываясь на непосредственном восприятии действительности, стремились добиться в пейзажах передачи «эмоциональной зарядки от виденного» [Александр Древин, с. 20]. Натурные этюды постепенно складываются в картины с эпическим звучанием, густая пастозная манера письма и сдержанная цветовая гамма усиливают романтическое настроение — ощущение первозданной мощи края. Уральские работы были представлены на персональной выставке Древина и Удальцовой в Русском музее (1928), вызвали интерес и споры в творческой среде. Искусствовед Н. Н. Пунин высоко оценил произведения художников: «При акценте на внутренний образ работы Удальцовой — Древина не лишены формальных ценностей, которые должны быть вскрыты... Это культура скрытого цвета, свойственная лишь барбизонцам. Живопись загорается при внимательном взглядывании. Чернота ее преднамеренна. <...> Цвет главный организатор этих вещей» [Древина, с. 57–58].

Семашкевич хорошо понимал творческую установку учителей, и в своем искусстве шел от романτισко-взволнованного восприятия мира к колористической точности, к емкости образов, пластической весомости и монументальности. Но уже современники видели в нем не столько продолжателя Древина и Удальцовой, сколько мастера, предлагающего иную живописную систему. Об этом пишет, в частности, художник Н. И. Витинг, отмечавший своеобразие полотен Семашкевича:

Революционность этих картин исходила из совершенно новой идеи цветового воздействия. <...> Удивительнее всего, что, взяв у своего учителя Древина все самое

ценное, чем обладало его искусство, он сумел сделать живописное открытие — создать новое представление о гармонии цвета. Палитра Древина строилась на согласованных, сближенных цветах, приближающихся к монохромности. Семашкевич преодолевает, казалось бы, непреодолимое — он при помощи диссонансов, дисгармонии создает свой новый «антимир», с новым гармоническим строем. <...> Особенно действенно его созвучие желтого и синего, которое в своей кульминации достигает силы звучания симфонического оркестра [Роман Матвеевич Семашкевич, с. 46].

В 1934 г. Семашкевич зимует на метеорологической станции, что располагалась на вершине горы Дальний Таганай, вблизи уральского города Златоуст⁶. Условия зимовки были близки к экстремальным: «Работа станции подчас сопряжена с большими трудностями, особенно зимой. Частые ураганы при сильных морозах заставляли сотрудников буквально отсиживаться в помещениях, где температура опускалась на 13 градусов ниже нуля» [Федоров, с. 4]. Горные хребты, реликтовая тайга, стремительные реки и богатый животный мир создавали ощущение пространства, далекого от человеческой цивилизации, но в то же время в трех десятках километров располагался крупный индустриальный и культурный центр Южного Урала. Из пейзажей, созданных художником в это время, до наших дней сохранился этюд «Осень. Южный Урал» (ил. 2).

В свое время в этих местах писали этюды А. М. Васнецов, Н. А. Касаткин, А. К. Денисов-Уральский. В годы Гражданской войны Д. Д. Бурлюк устроил в городе две выставки (в ноябре 1918 и в январе 1919 г.), выступал с лекциями об искусстве футуризма и проводил поэзовечера. Увлеченный планом монументальной пропаганды С. Д. Эрзя заявлял, что «задачей скульптуры не должны являться исключительно произведения из камня для города, но и использование природных монументов горы при помощи науки и искусства; должно и можно превращать их в монументальные произведения гения человеческого, такие же мощные и величественные, как сама природа» [Приезд скульптора т. Эрзи, с. 4] и предлагал с помощью управляемых взрывов превратить Александровскую сопку, расположенную неподалеку от Златоуста, в «произведение скульптурного искусства». Живописные окрестности города привлекали внимание как столичных, так и уральских пейзажистов. В середине 1930-х гг., когда на металлургическом заводе ударными темпами строится прокатный стан-блюминг (один из самых мощных в СССР), в городе появляются и командированные на предприятие художники. Наряду с учащимися Московского художественного техникума, которые в рамках учебной практики выполняли зарисовки горнорудных и строительных работ, работали и известные мастера. Картину «Прокатный стан» написал Г. М. Шегаль, «Урал. Златоустовский завод. Домны работают» — Г. Г. Ряжский, «Портрет инженера» — А. М. Нюрнберг, графические

⁶ Метеорологическая станция «Таганай-гора» находится на высоте 1108 м над уровнем моря. Была открыта в 1930 г. Наблюдения велись за температурой воздуха, атмосферным давлением и скоростью ветра, количеством осадков, облачностью. Информация передавалась по радио в Уральское управление гидрометеослужбы (Свердловск).

портреты передовиков производства создал Б. В. Иогансон, линогравюры с видами завода — И. А. Соколов.

Роман Семашкевич также числился среди художников МОССХа, командированных на Златоустовский металлургический завод. В местной газете «Пролетарская жизнь» появилась краткая заметка, в которой сообщалось:

Находящийся в творческой командировке член Московского союза советских художников т. Р. Семашкевич работает сейчас в Златоусте над историческими картинами из истории героической борьбы златоустовских рабочих и из истории Гражданской войны, а также над картинами из современного быта рабочих. Художник Р. Семашкевич организует выставку своих произведений в мае в Златоусте [Художник Р. Семашкевич, с. 4].

Тут же была представлена фотография картины художника «Бригада Неймана при взятии Златоуста». Столь же скупой информацией сопровождается и персональная выставка мастера:

В праздник Первого мая на Метпоселке в клубе имени 10 годовщины Октября открылась художественная выставка работ московского художника Семашкевича. Картины Семашкевича отражают борьбу подпольных организаций дореволюционного времени. Выставка интересна еще и тем, что она показывает эпизоды борьбы, завоевание власти большевиками Урала. Картины Семашкевича должны увидеть все пролетарии Златоуста [Соснин, с. 4].

Последняя фраза убеждает в том, что местные власти сочли выставку удачной, а картины актуальными для «эпохи строительства социализма». Продуктивность художника, который за несколько месяцев выполнил десятки холстов с разнообразными сюжетами, не могла их не поразить, хотя вряд ли они осознали своеобразие живописного языка мастера. Уральские журналисты, как и их столичные коллеги, уже поняли, за что надо хвалить, а за что ругать деятелей искусства. Так, описывая выставку произведений художников местной студии, критик, похвалив авторов за профессиональное мастерство, категорично заявляет:

Но наряду с явным творческим ростом художников нельзя не отметить и недостатки, явно бросающиеся в глаза при даже беглом осмотре их работ. Темы, взятые художниками для их работ, слишком отвлеченные. Мы требуем от художников, чтобы их картины воспитывали нашу молодежь, а этого у художников студии еще нет. <...> Этот существенный недостаток нужно будет серьезно учесть [Выставка картин в Доме ИТР, с. 4].

Поругав художников за отсутствие в картинах идеологического содержания, автор статьи бросает мимоходом: «имеется и вредное влияние буржуазного футуризма» [Там же].

Призывая уральских пролетариев взглянуть на полотна московского художника, критик, тем самым, уже сообщает, что на выставке заявлены «правильные темы» и жители Златоуста смогут увидеть картины, на которых представлены

«эпизоды борьбы, завоевание власти большевиками». Но для Семашкевича, который впервые обратился к историко-революционным сюжетам, главным было желание продемонстрировать, что возможен иной подход, иной принцип работы с материалом, вне рамок «ложного классицизма», поэтому досадно, что каталог выставки не сохранился (да и был ли он) и невозможно установить точное количество и названия работ. Неизвестна и судьба большинства произведений, что-то художник, возможно, увез в Москву, но значительное количество работ: портреты ударников труда, заводские пейзажи, жанровые и исторические картины — должны были остаться в Златоусте в клубе металлургического завода, в городских учреждениях. В собрании Златоустовского краеведческого музея хранятся лишь две картины, написанные Семашкевичем по заказу музейного руководства [Лаженцева, с. 133–134]. По ним мы и можем судить о новом этапе творчества художника, о его попытке создания собственной версии соцреализма.

В полотне «Бригада Неймана на подступах к Златоусту» (1935, ил. 3) художник обращается к эпизоду Златоустовской операции 1919 г.⁷: красногвардейцы переходят через горную речку, бойцы суетятся вокруг застрявшего на камнях артиллерийского орудия, пытаясь с помощью длинных шестов сдвинуть его с места. Комбриг Нейман⁸ на белом коне указывает войскам путь. Всё предельно просто и выразительно: вместо героической баталии — обыденный для горной местности случай — преодоление природных препятствий. Но даже поверхностный анализ композиции заставляет осознать: автор желал уйти от этюдной случайности и продумывал живописную систему. Длинный шест, которым два бойца (на первом плане) пытаются приподнять застрявшее колесо, является и диагональю, определяющей всю композицию картины. На одном его конце колесо орудия, данное почти фронтально, другой конец указывает на фигурку всадника на белом коне (в глубине предметного пространства картины), едущего впереди колонны красных бойцов. Зрители невольно представляют: красногвардейцы напряглись, рывок — и колесо покатится по шесту-диагонали вдаль, а значит, и плотная статичная масса людей и лошадей невольно обретает нужную динамичность. Подобный прием «графического парадокса» явно интересен художнику. На первый взгляд, комбриг Нейман возвышается, как на постаменте, на груди мощных валунов, лежащих спереди, у самого края картинной рамы, затем приходит понимание, что его фигура дана на втором плане. Просто художник изображает камни и воды реки с одной точки зрения (сверху), а красного комбрига с другой (фронтально). Лица красногвардейцев

⁷ Златоустовская операция — наступательная операция 5-й армии Восточного фронта РККА против сил Восточного фронта Русской армии, проходившая в июне-июле 1919 г. В результате операции части Красной армии 13 июля заняли Златоуст.

⁸ Нейман Константин Августович (1897–1937), советский военачальник, комкор (1936). Латыш, участник Первой мировой войны, прапорщик. В РККА с 1918 г. С августа 1918 г. командовал 3-й отдельной бригадой Красных латышских стрелков в подчинении командующего 5-й армией РККА. Бригада отличилась в Белебейской, Уфимской и Челябинской операциях. Был награжден золотыми часами от ВЦИКа. В 1937 г. арестован и расстрелян.

одинаково невыразительны, расплывчаты — они безвестные участники событий, а образ командира на белом коне, который, как и положено полководцу, вездесущ, словно раздваивается: и бригаду в бой ведет, и руководит в сложной ситуации на переправе. Именно благодаря подобному композиционному мышлению и возникает ощущение *повествовательности*.

Рассказ о героике Гражданской войны, который передается из уст в уста, превращается в предание, а возникшие при этом нестыковки и противоречия лишь усиливают фольклорную выразительность. Семашкевич одинаково далек от плакатной условности и от натуроподобия соцреализма, ему важно было подчеркнуть именно саму природу повествовательности, он, следуя за неким безвестным рассказчиком (который подобен античному рапсоду), стремится добиться эпического звучания. Если ранее художник был связан натурой и всячески подчеркивал пленэрную свежесть своих произведений, не желая допускать никакой «отсебятины» — рисунков по памяти, отвлеченных фантазий, то теперь он выстраивает исторический сюжет, придумывая позы, жесты, детали. Столь же продуманно мастер подходит к цветовому решению холста; он, набивший руку на натуральных этюдах, предлагает в данном случае иной живописный принцип, который можно назвать антипленэрным. Подобно Сезанну, который в свое время ушел от импрессионистской системы в область поиска объективного цвета, конструктивности и весомости образов, Семашкевич мало интересуется свето-воздушной средой, его волнуют пространственные закономерности. Если исторические живописцы, воспитанные в духе классицизма, стремились подчеркнуть драматургию действия, дабы зритель осознавал основные этапы сюжета: завязку, кульминацию, развязку, — «прочитал» характер героя и логику его поступков, то для Семашкевича это совершенно не важно. Он строит полотно как эпический пейзаж, в котором отсутствуют: ощущение времени, нравоучительность, документальность или героическая помпезность. Художник склонен нивелировать натуральную материальность персонажей, их собственную окрашенность; они словно вылеплены из одного кома глины — той же, из которой состоят и формы ландшафта. У зрителя возникает обостренное, почти тактильное ощущение рельефности, что, в свою очередь, способствует впечатлению монументальности. Именно благодаря этому в полотне присутствует атмосфера большой исторической картины.

В работе «Привал красногвардейцев» (1935, ил. 4) царит умиротворение. Разноцветные валуны на первом плане и величественные горы на дальнем создают ощущение, что пространство полотна подобно чаше, внутри которой и располагается лагерь красных бойцов. В центре — полевая кухня, вокруг которой зритель видит группы красногвардейцев, застывших в разных позах, что невольно создает ощущение некоего капища — сакрального действия. Недавнее (по меркам людей 1930-х гг.) прошлое уже наполнено былинной красочностью, и Семашкевич подает это не через надуманную героику, как делали его коллеги — мастера революционных картин, — а через живописную мощь. Структура гор, плотные массы деревьев, пасущиеся кони — все представлено в полную силу

цвета. Апельсиновая лошадь обведена жирной ярко-синей линией, оранжевые, лимонные всполохи играют на валунах и солдатских шинелях. Художник словно стремится довести живописную систему до крайности, желает балансировать на грани, но не впадает при этом в декоративность или театральность. Семашкевич явно ориентировался на рядового зрителя, полагая, что подобная эмоционально-примитивная форма подачи революционных сюжетов должна найти отклик в душе пролетариата. Зритель был покорен ощущением реальности, которая одновременно обыденна, узнаваема и возвышенно прекрасна. Это подчеркивает и искусствовед А. М. Кантор:

Семашкевич, подобно Рембрандту, Курбе или Сурикову, умел ощущать красоту реальности <...>. Характерно, что художник обладал секретом свежего, реального, земного колорита, как бы излучающего ароматы влажной, цветущей почвы, но сам цвет был абсолютно свободен от каких-либо привычных красот. Живопись Семашкевича не похожа ни на изощренную светотень Рембрандта, ни на мощную лепку объемов фигур на картинах Гюстава Курбе, ни на богатый цветник суриковских полотен; при сочности, естественности цвета колорит Семашкевича довольно аскетичен и не претендует ни на что, кроме ощущения достоверной правды [Кантор, с. 9].

Интересно отметить, что в Златоусте Семашкевич обрел и ученика в лице директора местного краеведческого музея А. М. Сосновского⁹. Художник-краевед несколько лет учился в петроградском ВХУТЕИНе, но образования не завершил и вернулся в родной город. Профессиональные и человеческие качества Романа Матвеевича явно импонировали Сосновскому. Он не только заказал Семашкевичу картины для музея, но и сам начал работать над полотном «На подступах к Златоусту 13 июля 1919 года» (ил. 5), сюжет которого близок к «Бригаде Неймана на подступах к Златоусту» — артиллерийское орудие застряло в горной речке, и красногвардейцам приходится напрягать все силы, чтобы его вытащить. Скорее всего, художники основывались на одном и том же рассказе местного «героя» Гражданской войны. Менее опытный живописец, Сосновский следует за Семашкевичем, выстраивая свое повествование: та же композиционная диагональ, тот же всадник на белом коне смотрит вдаль, два красногвардейца тянут за канаты. Автору не удалось преодолеть определенной этюдности фигур, а горные красоты строятся на локальных ярко-синих, травянисто-зеленых пятнах, что придает им явную открытость, но в картине есть и обаяние эмоционального и бесхитростного рассказа. Картина Сосновского экспонировалась на групповой выставке в июле 1935 г., заслужила внимание зрителей и также оказалась в собрании краеведческого музея [Пролетарская жизнь, с. 4].

⁹ Сосновский Александр Михайлович (1902–1987), художник, краевед. Учился во ВХУТЕИНе в Петрограде (1923–1925), работал в Златоустовском краеведческом музее (1930–1935) научным сотрудником, художником, директором. Один из организаторов Челябинского союза советских художников. Участник Великой Отечественной войны. Произведения хранятся в Златоустовском краеведческом музее.

Златоустовский период, несмотря на всю краткость, был важным этапом в творчестве Романа Семашкевича. Успешный рисовальщик и живописец, снискавший у столичной публики славу своими пейзажами и жанровыми композициями, он сознательно обращается к историко-революционной теме, чтобы на практике показать, каким путем следует идти советским художникам в деле развития нового реалистического искусства. Ему важно выстроить метод, посредством которого живописец, даже оставаясь в рамках идеологического заказа, был бы в состоянии культивировать объективные художественные ценности. Творческая командировка становится для него возможностью реализовать индивидуальную художественную программу: он черпает сюжеты из рассказов старых большевиков — участников революции и Гражданской войны, разрабатывает особую систему *повествовательности* — конструкцию, в которой возможны элементы примитива, лубка, влияние барбизонцев и Сезанна. Используя «графические парадоксы» и цветовые диссонансы, он создает ощущение внутренне противоречивого исторического действия, в котором случайные эпизоды обретают мощь героического предания, а живописная система на грани примитива или театральной декоративности порождает чувство достоверности.

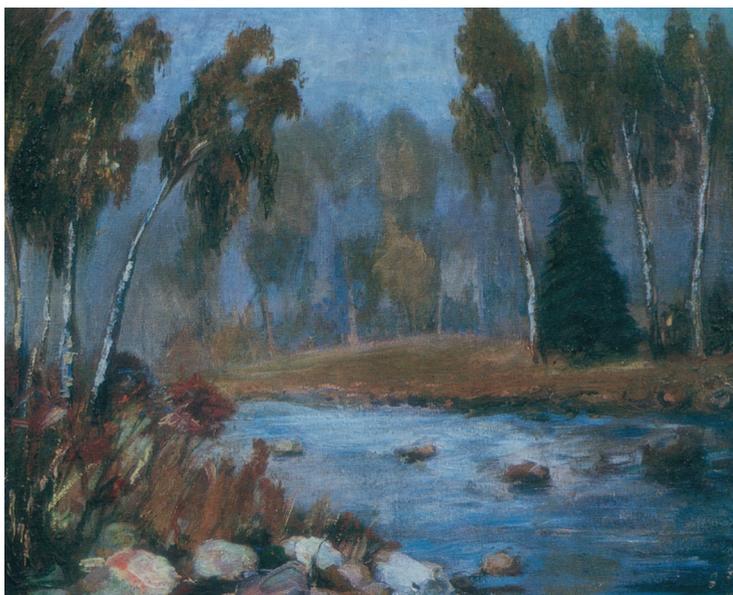
Трудно сказать, как сам художник оценивал итоги своего уральского периода, возможно, далеко не все показалась ему удачным, завершенным, но, зная его характер и целеустремленность, можно предполагать, что он продолжил искать свою «направленность в современности». Система не могла не видеть в нем опасного для себя человека. Его искренность, убежденность в необходимости бесконтрольного творческого поиска казались подозрительными. Его желание создавать и пропагандировать иной подход к реализму в глазах чиновников от искусства было страшной крамолой. Ведь только индивидуальная визуальность, по мнению А. И. Морозова, могла противостоять «массовой утопии соцреализма» [Морозов, с. 194]. И Семашкевич противостоял, демонстрируя многочисленные работы на разнообразных выставках в 1934, 1935, 1936 гг., в тот период, когда большинство мастеров с индивидуальным почерком были уже под запретом. Бдительные власти не сразу разглядели под маской простодушного певца непоколебимого идейного борца. «Самородок», «стихийный художник», «чудик» показал современникам пример бесстрашия и истинного служения искусству: «Мы же художники — рыцари» [Роман Матвеевич Семашкевич, с. 28].

Источники

- Александр Древин. Надежда Удальцова : каталог выставки. М. : Сов. художник, 1991.
Выставка картин в Доме ИТР // Пролетарская мысль. 1934. 10 мая. С. 4.
Лаженицева Л. М. Семашкевич Роман Матвеевич // Златоустовская энциклопедия / ред.-сост. А. В. Козлов, Н. А. Косиков, В. В. Чабоненко. Т. 2. Златоуст : Златоуст. рабочий, 1997. С. 133–134.
Приезд скульптора т. Эрзи // Уральский рабочий. 1920. 11 сентября. № 214. С. 4.
Пролетарская жизнь. 1935. 28 июля. С. 4.
Соснин Л. Выставка картин т. Семашкевича // Пролетарская мысль. 1935. 1 мая. С. 4.



1. Р. М. Семашкевич. Остяки на веслах. 1933. Бумага, масло.
Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина
R. M. Semashkevich. Ostyaks under Oars. 1933. Paper, oil.
A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum



2. Р. М. Семашкевич. Осень. Южный Урал. 1935. Холст, масло.
34 × 43,5. Собрание Н. М. Васильевой
R. M. Semashkevich. Autumn. Southern Urals. 1935. Oil on canvas.
34 × 43,5. Collection of N. M. Vasilyeva



З. Р. М. Семашкевич. Бригада Неймана на подступах к Златоусту. 1935.
Холст, масло. 135 × 165. Златоустовский краеведческий музей
R. M. Semashkevich. Neiman's Brigade Approaching Zlatoust. 1935.
Oil on canvas. 135 × 165. Zlatoust Local History Museum



4. Р. М. Семашкевич. Привал красногвардейцев. 1935. Холст, масло.
120 × 145. Златоустовский краеведческий музей
R. M. Semashkevich. Resting Red Guards. 1935. Oil on canvas.
120 × 145. Zlatoust Local History Museum



5. А. М. Сосновский. На подступах к Златоусту 13 июля 1919 года. 1935.
Холст, масло. 128 × 180. Златоустовский краеведческий музей
A. M. Sosnovsky. Approaching Zlatoust, 13 July 1919. 1935. Oil on canvas.
128 × 180. Zlatoust Local History Museum

- Федоров. Гидро-метеорологическая станция на Тагане // Пролетарская жизнь. 1935. 27 июня. С. 4.
Художник Р. Семашкевич в городе Златоусте // Пролетарская жизнь. 1935. 12 марта. С. 4.

Исследования

- Древина Е. А. Надежда Удальцова. М. : Трилистник, 1997.
Кантор А. М. Яркая жизнь, жестокая смерть // Искусство. 2001. № 3. С. 7–12.
Морозов А. И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М. : Галарт, 1995.
Ройтенберг О. О. На рубеже 1920–1930-х годов. Поиски и находки // Панорама искусств. 1981. № 4. С. 330–342.
Роман Матвеевич Семашкевич. 1900–1937. Живопись, графика / сост. Н. М. Васильева. М. : Галарт, 1996.
Художники группы «Тринадцать». Из истории художественной жизни 1920–1930-х гг. / сост., вступ. ст. М. А. Немировской. М. : Сов. художник, 1985.
Эфрос А. М. Профили. М. : Федерация, 1930.

References

- Drevina, E. A. (1997). *Nadezhda Udaltsova*. Moscow: Trilistnik. (In Russian)
Efros, A. M. (1930). *Profili* [Profiles]. Moscow: Federation. (In Russian)
Kantor, A. M. (2001). *Iarkaia zhizn', zhestokaia smert'* [Bright Life, Cruel Death]. *Iskusstvo*, 3, 7–12. (In Russian)
Morozov, A. I. (1995). *Konec utopii: Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov* [End of Utopia: From the History of Art in the 1930s USSR]. Moscow: Galart. (In Russian)
Nemirovskaya, M. A. (Ed.). (1985). *Hudozhniki gruppy "Trinadcat"*. *Iz istorii hudozhestvennoy zhisni 1920–1930-h gg.* [Artists of the Group "Thirteen". From the History of Artistic Life of the 1920s–1930s]. Moscow: Sovetskii khudozhnik. (In Russian)
Roitenberg, O. O. (1981). *Na rubezhe 1920–1930-h godov: Poiski i nahodki* [At the Turn of the 1920s. Searches and Findings]. *Panorama iskusstva*, 4, 330–342. (In Russian)
Vasilyeva, N. M. (Ed.). (1996). *Roman Matveevich Semashkevich. 1900–1937. Zhivopis', grafika* [Roman Matveevich Semashkevich. 1900–1937. Painting, Graphics]. Moscow: Galart. (In Russian)

Алексеев Евгений Павлович

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории искусств и музееведения
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: ev-alex@yandex.ru

Alekseev, Evgeny Pavlovich

PhD (Art Studies), Associate Professor
Chair of Art History and Museum Studies
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Email: ev-alex@yandex.ru