

Далее возникает вопрос: куда отнести композиции, выполненные в форме триптихов, в которых живописное повествование выходит за пределы станковой картины и обращается к форме временного монументального повествования (например, триптих «Александр Невский» и «Сполохи» П. Корина, «Коммунисты» Г. Коржева, «Солдаты революции» И. Зарина, «На новых землях» Д. Жилинского и др.).

Интересно, что само обращение к триптиху (в последнее время характерное также и для искусства ГДР) совпадает с общим движением искусства к овладению монументальными формами. По-видимому, в этом есть определенная закономерность. Известные монументальные формы могут складываться и вне стенной росписи и даже не обязательно в жанре триптиха. Картины А. Дейнеки «Оборона Петрограда» и «Оборона Севастополя» несомненно более монументальны, нежели многие росписи, исполненные на стенах.

Самое понятие «монументальное» означает, что произведение искусства, к которому оно относится, поднимается над временным и преходящим и достигает значения памятника или эпического повествования об исторических или современных событиях. Главную роль здесь приобретает выявление общего, закономерного, наиболее характерного; все несущественное, мелкое опускается, а те немногие детали, которые остаются, еще более выразительно подчеркивают основное и главное.

Самые значительные монументальные произведения несут в себе то, что эпоха оставляет вечности, то, в чем она в больших масштабах и отчеканенных на века формах выражает самые высокие свои мысли и стремления, свою философию, понимание мира и человека.

Монументальное искусство — это вершина художественного запечатления эпохи, выражение ее духовной эстетической силы. Всем своим существом оно призвано поднимать зрителей к сопереживанию больших исторических событий, к постижению великих духовных концепций. Такие великие концепции лежат в основе Пергамского алтаря, Парфенона, готических соборов, росписей Сикстинской капеллы, монументов Вероккьо и Донателло, «Медного всадника», «Гражданин Кале», фресок Феофана Грека, мозаик Равенны, «Библейских эскизов» Александра Иванова и многих других гениальных созданий монументального творчества.

Произведения монументального искусства почти всегда выступают в синтезе с архитектурой, будь это отдельное здание, ансамбль, площадь или пространство целого города; между ними обязательно образуется смысловая, ритмическая и пространственная связь.

Монументальное произведение распространяет силу своего духовно образного, композиционного и ритмического звучания далеко за непосредственные свои границы, и потому оно является особенно могущественным средством воздействия.

В. А. Фаворский подчеркивает, что монументальное изобразительное искусство

организуется вместе с архитектурой пространство, воздействуя при этом как музыка. Произведение монументального искусства создает вокруг себя «силовое поле», ритмически организованную пространственную среду. По образному выражению Фаворского, «Медный всадник» входит в пейзаж подобно волне, подчиняя окружающее пространство своему ритму.

Одновременно с этим монументальное произведение почти всегда выступает в единстве с «малыми» формами синтета в виде миниатюрных изображений, сопровождающих большие живописные композиции, барельефов, вводимых в памятники, орнамента, декоративных элементов. Все это имеет огромное значение для формирования образных или стилистических систем больших художественных эпох.

Монументальное искусство само по себе представляет собой синтез всех отдельных видов, жанров и форм изобразительного творчества. Слияние их в единое целое под силу только большому мастеру, большому таланту и требует напряжения всех творческих сил и полного владения мастерством. Художник-монументалист одновременно и главный мастер, и мыслитель, и художник, и зодчий. Тем более велика творческая ответственность мастеров монументального искусства.

Социалистическая эпоха, наполненная великими событиями революции, невиданным движением масс, героизмом, формирующая большие и цельные характеры, создает наиболее благоприятную атмосферу для возрождения и расцвета монументального искусства.

Но для того чтобы создать подлинно значительные произведения монументального искусства, нужно, чтобы было стремление к большим художественным формам, к обобщению смысла эпохи и выражению его языком таких образов, которые могучими линиями и массами врезаются в сознание зрителей, чтобы этот пафос монументального творчества проникал во всю художественную практику, во все художественное творчество времени. Вероятно, сегодня нет художника, который не мечтал бы о создании таких произведений. И нет непреодолимых преград, чтобы талантливый мастер не мог овладеть монументальной формой.

Фаворский пришел к монументальному искусству от графики, Лансерэ, Корин, Дейнека — от станкового искусства. Еще до того как они создали свои первые монументальные работы, дух монументальности чувствовался в их произведениях.

В настоящее время наше монументальное искусство находится на подступах к большому подъему. Во всей художественной жизни идет процесс созревания тех творческих сил, которые из разных областей изобразительного искусства устремляются к монументальному творчеству.

Мы полны веры в то, что завтрашний день принесет зрелые плоды этого широкого движения и следующий этап развития даст миру такие произведения социалистического монументального искусства, которые станут в ряд с великими творениями самых высоких эпох художественного расцвета.

Натан Альтман

М. Эткинд

Встречаясь с ним на вечерах в «Бродячей собаке» или «Привале комедиантов», О. Мандельштам вместо приветствия засовывал руки в карманы и, мерно раскачиваясь в такт стихам, читал нараспев:

Это есть художник Альтман,
Очень старый человек.
По-немецки значит Альтман —
Очень старый человек.
Он художник старой школы,
Целый свой трудился век,
Оттого он невеселый,
Очень старый человек.

Поэт с трудом сдерживал смех: художнику нет и тридцати. Он совсем недавно дебютировал на петербургских выставках. Впрочем, критика считает его не только подающим надежды — выдающимся мастером...

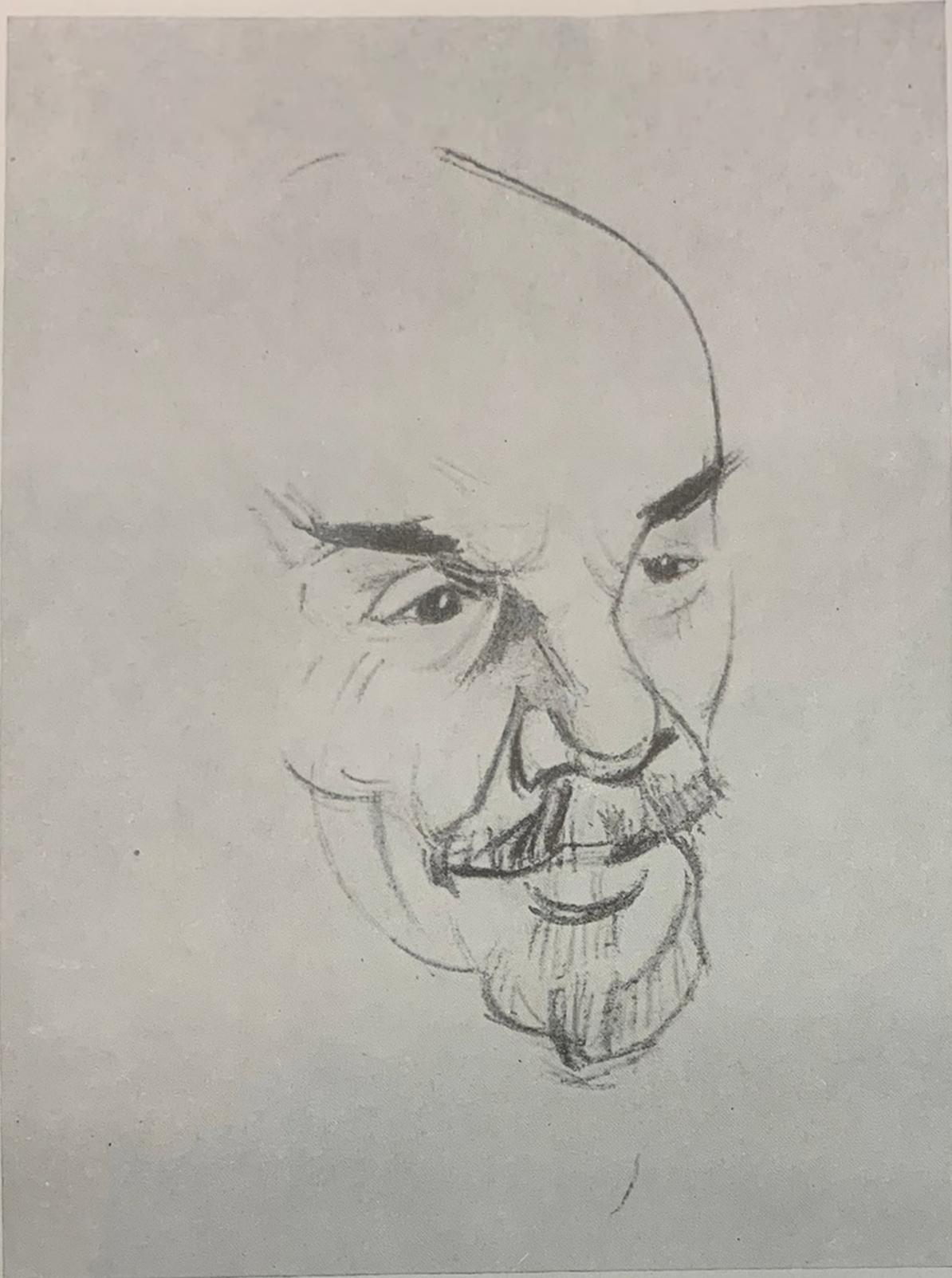
Это было давно.

С той поры Альтман прошел не только большой, но и сложный путь. Он — автор уникальных карандашных портретов В. И. Ленина, в 1920 году сделанных с натуры в кремлевском кабинете. Его кистью написан известный портрет Анны Ахматовой. Он из плеяды тех молодых, кто в первые годы революции возглавили руководство советским искусством. Вот, пожалуй, и все, что до недавнего времени было о нем известно широкому зрителю. Впрочем, многим Альтман знаком и по книгам, ему посвященным. Одна принадлежит перу А. Эфроса, другая — Б. Арватова. Изданные в 1922 и 1924 годах, они, однако, освещают лишь ранний этап его творчества, да и то субъективно: первая — это отмечали еще современники — характеризует не столько «профиль» художника, сколько сверкающее

Н. Альтман. Портрет Анны Ахматовой. Масло. 1914.

N. Altman. Portrait d'Anna Akhmatova. Huile. 1914.





крашенные деревянные рамы; уже одно это способствует свежести современного звучания, цельности впечатления. Безошибочно выбраны «точки» для показа скульптур. В экспозицию деликатно введены документы, автографы, книги, каталоги, подцвеченные фотокопии несохранившихся работ...

Цельность оформления удачно акцентирует главную черту выставки, ее эмоциональный нерв: речь идет о разнообразии. Альтман — из когорты мастеров, сформированной русской художественной жизнью начала века, он не ограничивает себя определенным видом творчества. Интересы его широки, «амплуа» многочисленны. Он — мастер живописного портрета, натюрморта, пейзажа. Рисовальщик, немало работавший над культурой станкового рисунка и в книжной графике. Он делал плакаты, марки, экслибрисы. Занимался скульптурой и оформлял революционные празднества. Он и незаурядный художник театра... Переключаясь от одной области искусства к другой, зрительское внимание на выставке постоянно активизируется. Раскрываются все новые грани дарования художника. Вместе с тем рождается и интерес к автору: Альтман рельефно выступает на первый план как личность, жизненному богатству которой нельзя не подивиться.

Путь его — словно живая история нашего искусства. Это — жизнь человека, близко видевшего В. И. Ленина, ряд лет сотрудничавшего с А. В. Луначарским. Жизнь человека, хорошо знавшего А. М. Горького и В. В. Маяковского, С. А. Есенина и В. Хлебникова, Анну Ахматову и Ларису Рейснер, Е. Вахтангова и С. Михоэлса, М. Шагала и И. Эренбурга...

Острое ощущение разнообразия возникает, впрочем, не только в связи с размахом творческого диапазона художника. Произведения-соседи здесь порой столь непохожи, будто выполнены разными мастерами. Иногда не только противостоят, но отрицают друг друга. Их автор выглядит непоследовательным.

Бывают художники, уже в юности — раз навсегда — выбравшие свой путь и всю жизнь уверенно, без колебаний совершенствующие, отшлифовывающие мастерство. Альтману далеко до таких счастливых. Его эволюция — это зигзаги постоянной смены идей, взглядов на задачи искусства, приемов. Не мудрено, что творческие этапы его развития разграничены столь резко и четко.

На своем первом автопортрете Альтман выглядит провинциальным юношей, каким он был, этот выходец из Винницы, по неведомым ему самому причинам влюбившийся в искусство. Он нарисовал себя цветными карандашами — старательно, аккуратно, с какой-то бережностью к белизне бумажного листа проводя длинные, волнистые линии и короткие, как мазки, штрихи. Тени еле намечены. Главное — свет. Ему хочется передать именно свет и светоносный воздух...

Небольшой пейзаж «Весна» — лирический этюд знакомой с детства винницкой улицы. Главное и здесь — свет и воздух. Написано это жидко разве-

литературное дарование самого автора; вторая — подвергает его работы анатомированию с позиций вульгарной социологии. Может быть, именно в скудности и неточности представлений о мастере и — отсюда — внезапной остроте впечатлений при встрече с его произведениями заключался секрет успеха выставки его работ в Ленинграде. «Вновь открытый» Альтман оказался эстетически нужным и интересным сегодняшнему зрителю, а его выставка — заметным событием в художественной жизни Ленинграда.

Персональные выставки произведений художника бывали и прежде. Они отмечали, однако, лишь короткие отрезки его пути. Выставка 1969 года объединила все (или почти все) лучшие работы за шесть десятилетий творчества: самая ранняя помечена 1906 годом, последние — 1969-м. Естественно, выставка получилась обширной.

Альтман готовился к этому экза-

Н. Альтман. В. И. Ленин. Рисунок. 1920.

N. Altman. V. I. Lénine. Dessin. 1920.

ну долго. Всю жизнь. А в самое последнее время сумел найти отлично решенную экспозицию. «Современный стиль» выставочной экспозиции, о котором нынче столько споров, понят здесь как точная продуманность общего плана, выверенность каждого стенда. Основа замысла — создание в залах спокойной, «светлой» атмосферы, образующей среду, в которой активно живут экспонаты. Никакой назойливости, крикливого «оформительства». Работы «подаются» логично, естественно, деликатно. Картины висят в ряд на светлом фоне холста. Некоторые установлены на простых деревянных мольбертах. Альтман не побоялся одеть все работы — и старые и недавние — в не-

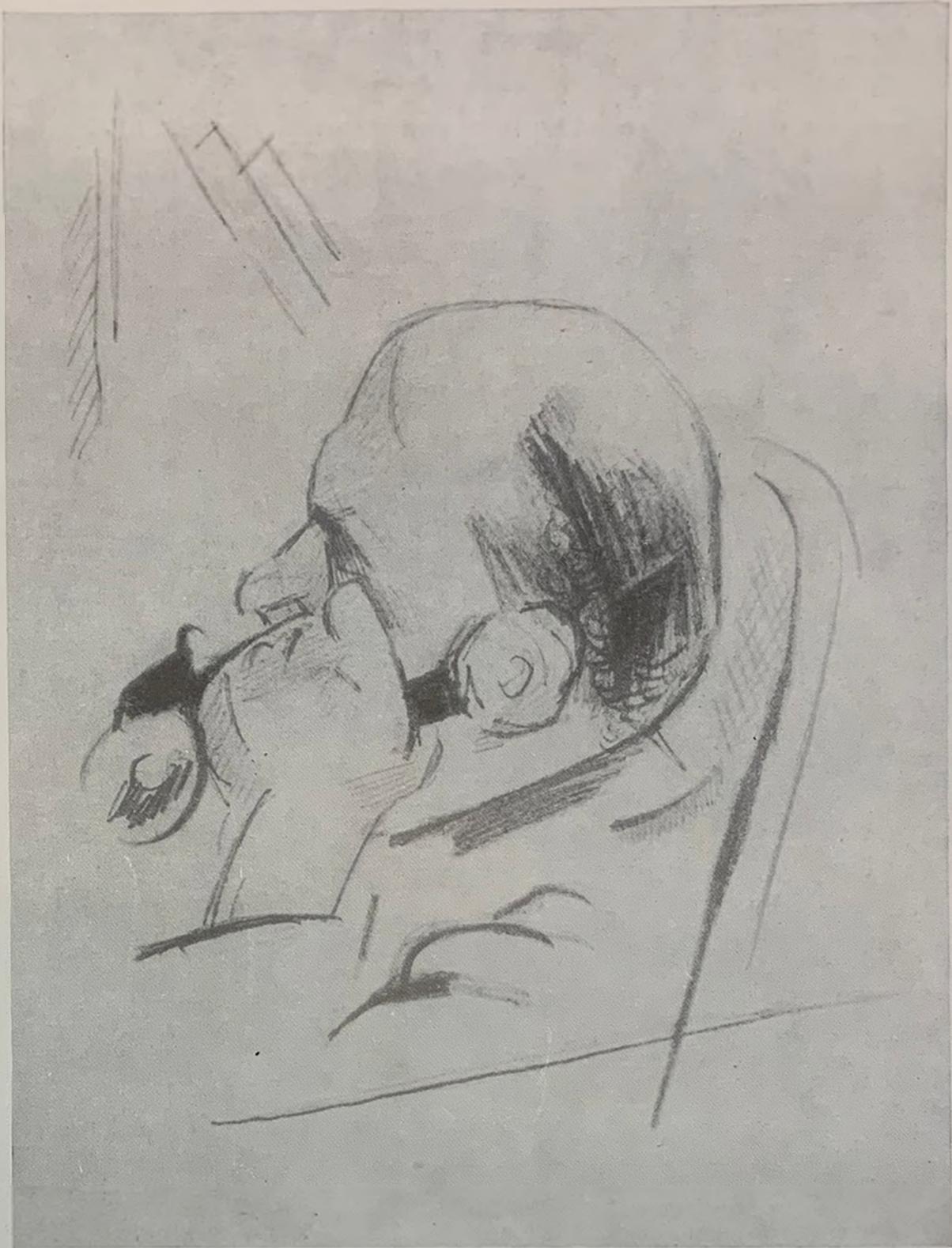
денной краской, отдельными мазками, оставляющими белый грунт, — совсем как рисунки цветными карандашами. Не потому, что Альтман — импрессионист. Он ничего толком про импрессионизм не знает. Просто «хотелось сделать так, чтобы картина была максимально светлая — почти белая».

Эти наивные и чистые работы семнадцатилетнего ученика Одесского художественного училища говорят о своеобразии видения и как будто определившемся восприятии мира. Но стоит Альтману попасть в Париж (1911), как все меняется. Художественная атмосфера здесь до предела накалена кубизмом, только что сформулированным Пикассо и Браком. И, оставаясь в стороне от этого движения («крайности» и позднее его не привлекают!), ученик К. К. Костанди, А. А. Попова и Г. А. Ладыженского пробует свои силы в самых разных направлениях. Его натюрморты, пейзажи и «ню» различны по стилю и характеру, но общее уловить нетрудно: опираясь на уроки постимпрессионизма, работая над проблемами цвета и объема, он ищет выразительный язык живописи.

Это можно назвать гибкостью или, если хотите, мобильностью таланта. Вместо упрямого отстаивания вчерашних привязанностей Альтман, вовсе не пересиливая себя, а, напротив, с радостной чуткостью идет навстречу новым веяниям.

В 1913 году художник дебютирует в Петербурге. И здесь, как в Париже, ему довелось появиться в год острейшей борьбы художественных страстей и резкой поляризации вкусов, взглядов, направлений. Однако, участвуя на разных выставках — от традиционалистского «Мира искусства» до близких к «футуризму» «Союза молодежи» и «0,10», — он словно подчеркивает непричастность к тому или иному направлению. Он — сам по себе. Он — вне течений.

Альтман сотрудничает в «Новом сатириконе», занимается станковым рисунком («Еврейская графика»), пробует иллюстрировать книги. Главным его увлечением является, однако, портрет. В большом «Портрете Власевой» — строгий холодный колорит, густой мазок, отшлифованная поверхность холста. На фоне же проступают формы, слегка, совсем слегка напоминающие кубистические «рассечения»: как пряная приправа к традиционному в своей основе портрету. В «Портрете Ахматовой» тщательно выисканные, прорисованные, граненые формы чуть утрированы — их вытянутость и угловатость должны способствовать выявлению характера модели. Фоном для фигуры становятся горящие зеленым огнем кристаллы деревьев с их перекликающимися — как в стихе — ритмами. Композиция развивается по диагонали. Но динамичности нет — художник стремится, скорее, к уравновешенности и «классической» слаженности. Передавая объем через цвет и ощущение плотности предмета, используя обратную перспективу, Альтман конструирует в картине особую пространственную среду. Исключая источник освещения, он свободно распоряжается игрой света,



Н. Альтман. В. И. Ленин. Рисунок. 1920.

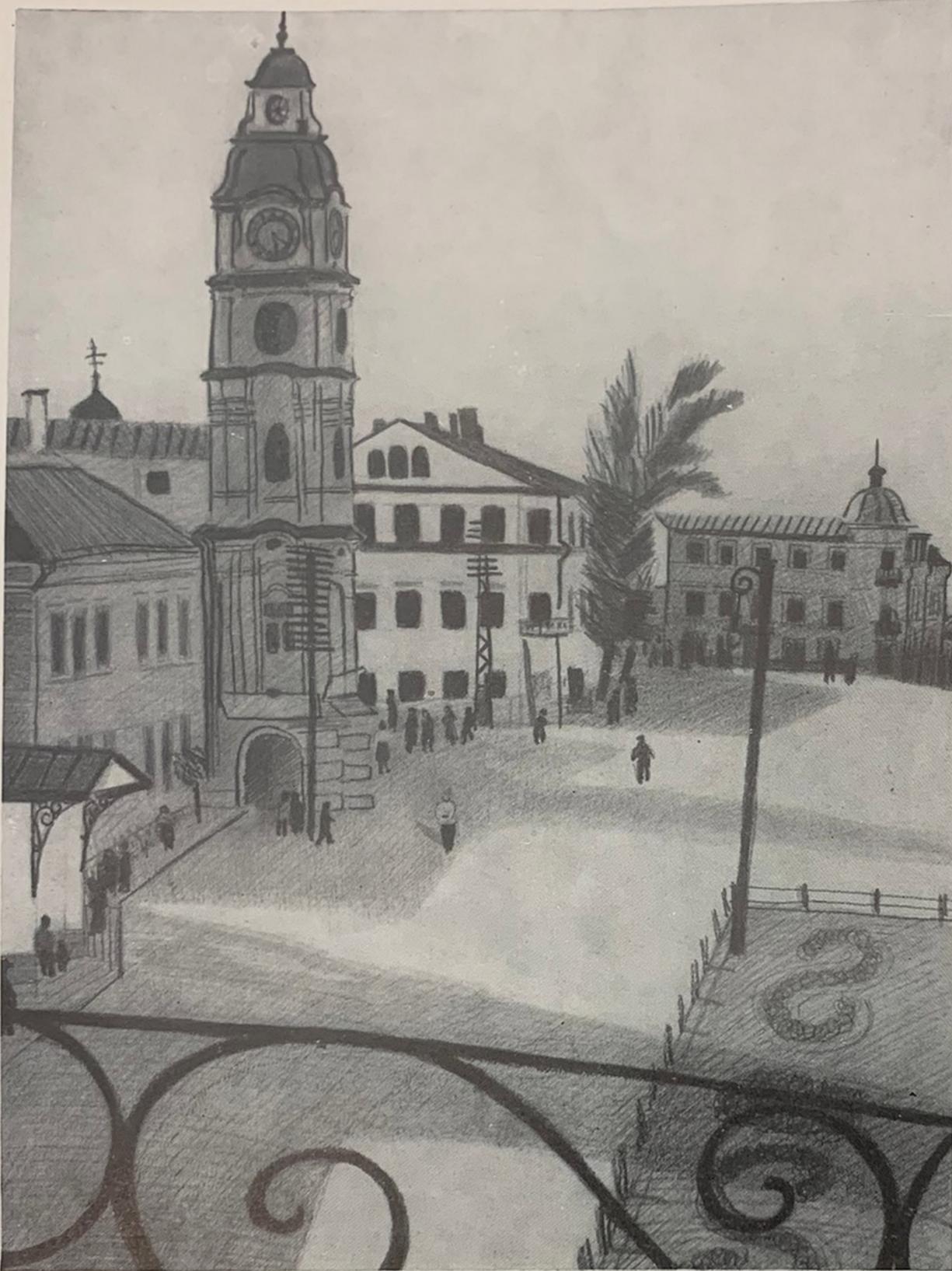
N. Altman. V. I. Lénine. Dessin. 1920.

рассматривая ее как средство выявления формы, элемент самой живописи. При этом цвет живет как бы на поверхности света, словно «покрывая» его, как в витраже. Насыщенная и интенсивная живопись действует на зрительское восприятие остро, продолжительно.

Портреты сравнивали с кустодиевскими. Кустодиев и Альтман? Академик живописи, находящийся в творческом зените, и начинающий свой путь художник, только что вынырнувший из глухой провинции, сопоставлялись Вс. Дмитриевым в «Аполлоне» как мастера, «равные по силе». В быстроте, с которой критика признала Альтмана «выдающимся мастером», сказывалось то, что его принимали как «слева», так

и «справа». В калейдоскопе искусства этой поры он занимал место явно «среднее». В работах был тонкий стиль, делавший его привлекательным для «мирискусников»: «Вне сомнения, — писал А. Бенуа, — что именно в Альтмане для нас откроется большой стилист, обладающий всем, что для этого нужно, — упорной волей, яркой фантазией и очень тонким вкусом». Была и открытая антиимпрессионистичность пластических решений, определенность и чеканность граненой формы, изобличавшие связь с новейшими исканиями парижской школы. И Н. Н. Пунин рассматривал работы Альтмана как яркое воплощение «важнейших черт современного искусства».

В 1918—1920 годах Альтман — в центре художественной жизни нового государства. Член Коллегии по делам искусства и художественной промышленности при отделе ИЗО Наркомпроса, он возглавляет ответственнейшую



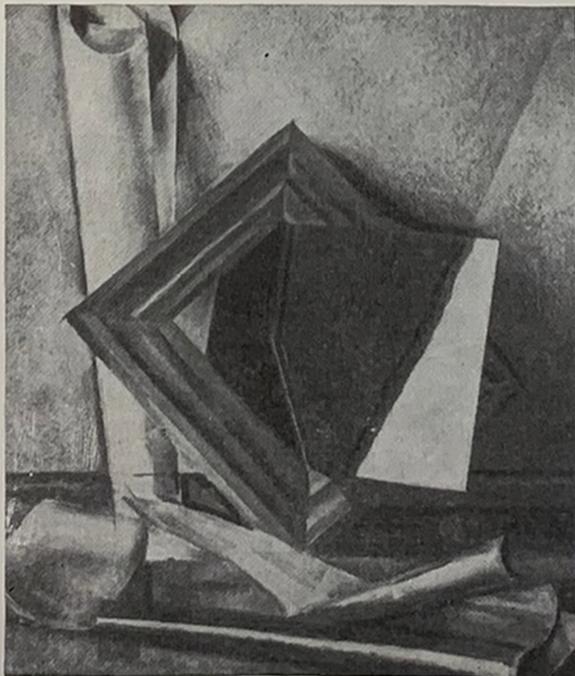
Н. Альтман. Площадь провинциального города. Рисунок. 1926.

Н. Альтман. Цветовые объемы и плоскости. Масло. 1918.

N. Altman. La place d'une ville de province. Dessin. 1926.

N. Altman. Volumes et plans en couleurs. Huile. 1918.

секцию художественных работ. Организует Первую Свободную государственную выставку произведений искусства (1919), вместе с Н. Пуниным и О. Бриком в теснейшем сотрудничестве с В. Маяковским редактирует первую советскую газету по вопросам искусства («Искусство коммуны», 1918—1919), руководит художественной частью журнала «Пламя». Как и его друзья по Коллегии, с горячностью обрушиваясь на «старое» искусство, низвергая при-



знанные авторитеты, он нередко путает, ошибается...

Этот камерный живописец, мечтающий о революции в искусстве, о строительстве культуры, невиданной в истории, выходит теперь на широкий простор агитационно-массового искусства. Принадлежащее ему оформление площади Урицкого в дни празднования первой годовщины Октября — в ряду тех творческих удач, что стоят у истоков советского декоративно-оформительского искусства. Он — автор эскиза утвержденного V Всероссийским съездом Советов первого государственного флага РСФСР. Им исполнен эскиз государственной печати, получивший высшую премию на конкурсе, проведенном отделом ИЗО, как, впрочем, и эскизы первых советских почтовых марок. Он работает в книжной и журнальной графике, пытаясь создать строгий «революционный стиль», близкий политическому плакату и противостоящий узорчатости чехонинского.

Руководя осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды в Петрограде, Альтман, прежде лишь изредка обращавшийся к скульптуре, в 1920 году становится автором ряда значительных работ. «Халтурин» и «Луначарский» — это попытка создать своеобразный тип скульптуры — агитационный барельеф-плакат. Скульптурный бюст А. В. Луначарского — образ человека сильного интеллекта, твердого характера, большой страсти. Бронзовый портрет В. И. Ленина — итог шестинедельной работы в кремлевском кабинете, как и серия известных карандашных зарисовок, сделанных тогда же и вошедших в альбом «Ленин», изданный в 1921 году, по словам Луначарского, принадлежат к «ценнейшим документам об Ильиче».

Альтман занимается и живописью. Среди работ 1918—1920 годов наиболее интересны его искания в области «идеологической живописи», способной сочетать картину и плакат, отчетливо выраженные в «Петрокоммуне» (1919).

Это попытка создать образ революционного города в тот великий и тяжелый момент его истории, когда Петроград именовался Петрокоммуной. Картина — как комплекс отдельных образов-понятий. Серо-вьюжное пространство, заполняющее холст; мрачно-коричневый сегмент земного шара, по которому петляет — как на городской карте — излучина Невы и просматриваются контуры городских строений; динамично, будто на штыке, врывается в холст разорванное слово «Петрокоммуна», а сверху торжественно горит алое пятно с белыми буквами «РСФСР». Альтман оперирует фрагментами условно-символических, как в политическом плакате, образов. Главным выразительным средством является цвет: при помощи контраста и борьбы плоскостей и пятен художник хочет передать напряжение жизни огромного города, поднявшего знамя революционной борьбы. Беда, однако, в том, что композиция производит впечатление комплекса декоративных пятен и цветовых плоскостей, дополненных шрифтом. Смысловая сторона останется для зрителей зашифрованной. Получался парадокс: «идеологическая» живопись,

адресующаяся к широким массам, оказывалась доступной лишь узкому кругу знатоков.

Именно так воспринимались произведения Альтмана на выставках. Он, больше всего опасавшийся быть непо-

ровку и стремительный темп действия. Впрочем, уже в «Уриэле Акосте» (1922) выясняется: с последовательными конструктивистами ему не по пути. Выстраивая выразительнейшие в своей театральной условности модели мест

выступать как художник театра. «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова в его оформлении (Театр Интернационального действия) — первый спектакль о русской революции на французской сцене. Одновременно Альтман зани-



Н. Альтман. Эскиз декорации к трагедии Шекспира «Король Лир». 1941.

N. Altman. Esquisse du décor pour la tragédie de Shakespeare «Le roi Lear». 1941.

нятым, явственно ощущал пропасть, лежащую между его исканиями и зрителем. В результате — новый поворот: вообще усомнившись в необходимости станковой живописи для нового общества, работая в 1920-е годы в Москве, Альтман решительно уходит в театр. Театр привлекает его как гигантская трибуна современных идей, чувств, форм. Автор конструктивистского решения «Мистерии-буфф» В. Маяковского (1921, 1-й Московский госцирк), он одним из первых вводит единую пространственную установку, способную обеспечить динамическую плани-

действия, скупко вводя цвет, художник добивается подлинно трагедийного звучания спектакля. Наконец, оформительская работа для известного «Гадибука» (1922) и цепь интересных решений спектаклей московского ГОСЕТА выдвигает его в шеренгу ведущих театральных художников 1920-х годов.

В этот период Альтман особенно много занимается портретной графикой и оформлением книги. Обложки к книгам И. Эренбурга, И. Бабеля, Ю. Либединского построены на конструктивной основе. Неизменно изобретательная, броская композиция близка к плакатной. Обычно она пластически интерпретирует значение слов, составляющих название книги, или сочетает крупный современный шрифт простейших начертаний с контурным или силуэтным изображением-символом.

В 1928—1935 годах Альтман работает в Париже. Он и здесь продолжает

мается графикой, делает иллюстрации к детским книгам Марселя Эме, создает большой цикл экспрессивных рисунков к «Петербургским повестям» Гоголя. Но основным содержанием нового творческого этапа становятся упорные искания в живописи.

Живописец не ставит перед собой сложных идейных задач, не задумывается над темами широкого общественного звучания. Стремясь постигнуть профессиональные тайны живописной культуры, пишет натюрморты, пейзажи, портреты. В таких вещах, как «Городок на юге Франции», «Белые цветы» или «Негритянка», видно, как любовно всматривается он в природу, с упоением ловит тончайшие цветовые градации, вибрирующие нюансы красок и красочных сочетаний. В центре внимания — жизнь цвета, вопросы колорита, пластики, ритма. Художник хочет поймать кистью завораживающую гармонию ми-



дит к профессиям, окончательно ставшим для него основными. Это театральное-декорационное искусство и книжная графика.

Среди графических работ наиболее значительны иллюстрации к стихам В. Маяковского («Детям», «Верлен и Сизанн», «Война и мир»), рассказам М. Зощенко («Умные животные») и сборнику «Басни». В качестве художника театра Альтман с энтузиазмом работает на драматических сценах Ленинграда, Москвы и Киева, оформляет ряд пьес еврейских драматургов, «Ма-

Н. Альтман. Иллюстрация к «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя. 1932.
Н. Альтман. Эскиз декорации к пьесе А. Бруштейна «Тристан и Изольда». 1945.

N. Altman. Illustration pour «Les nouvelles de Pétersbourg» de N. V. Gogol. 1932.

N. Altman. Esquisse du décor pour la pièce de A. Brouchteine «Tristan et Iseut». 1945.



ра, сверкающего красками, озаренного светом, пронизанного лучезарными рефлексамии...

В 1936 году художник возвратился на родину. Он не сразу смог найти свое место в условиях новой расстановки художественных сил. Работая в Ленинграде, он понимал, что натюрморты и пейзажи, пусть красивые, даже превосходящие по красочной изысканности, теперь, когда советские мастера видели главную задачу в создании сложной тематической картины, вряд ли нужны. В его живописном творчестве наступает очевидный кризис. Все реже обращаясь к холсту и краскам, он ухо-

скарад» М. Ю. Лермонтова, шекспировские трагедии «Король Лир» (1941), «Отелло» (1949), «Гамлет» (1954—1956).

Не видя смысла в том, чтобы удивить зрителя неожиданной условностью — его декорации должны вскрыть образную душу пьесы, настроить зрителя на эмоциональную волну спектакля, — Альтман сочетает построенную декорацию с широким введением живописи, использует весь арсенал выразительных средств театрального художника. Филигранные, продуманные во всех деталях макеты к «Гамлету» могут служить образцом такого подхода к работе. К этому кругу

произведений примыкает и большая серия эскизов костюмов для кинофильма «Дон-Кихот» (1957).

Театральные работы Альтмана этой поры — не только плод зрелого мастерства, но свидетельство непрерывающихся исканий художника, в каждом отдельном случае стремящегося создать яркий и неповторимый облик спектакля. Недаром Н. П. Акимов, в 1957 году докладывая Первому съезду художников о современном состоянии театрально-декорационного искусства, завершает анализ неудовлетворительной системы подготовки молодых режиссеров и художников ироническим замечанием: «Пока что эту обязанность — самого молодого режиссера выполняет у нас Охлопков, а самых молодых художников — Альтман и Сарьян».

В течение последнего десятилетия Альтман, однако, не сотрудничает больше ни в театре, ни в кино. Он пишет декорационные эскизы, не связанные с определенным театральным адресом. Вводя в них фигуры героев спектакля, он как бы объединяет эскизы декорации и сценических костюмов. «Тристан и Изольда», «Король Лир», «Отелло», «Гамлет», «Маскарад»... Все это воспоминания о спектаклях, некогда оформленных. «Мемуары» театрального художника, синтезирующего свои размышления о пьесе и постановке, осмысливающего пройденное, подводящего итог.

Разрабатывая своеобразный жанр «театральных картин», Альтман решает их по законам станковой живописи, когда каждая композиция обладает самостоятельной художественной ценностью независимо от ее пригодности для сцены. Так наконец встречаются Альтман-живописец и Альтман — художник театра.

По своей «мемуарности» к «театральным картинам» примыкают произведения, реконструирующие эскизы оформления массовых празднеств в Петрограде первых лет революции.

Интересны и новые скульптурные произведения Альтмана. Он не занимался скульптурой четыре с лишним десятилетия — после работы в кремлевском кабинете. Теперь вновь обращается к ней, чтобы продолжить работу над своей главной творческой темой в пластике. Варьируя композицию бюста 1920 года, он в строгой, аскетически простой пластической форме решает три скульптурных портрета В. И. Ленина (1964, 1968, 1969). Построенные на основе незабываемых впечатлений, вобрав в себя огромный опыт мастера, учитывающие достижения советского искусства в создании монументальной «Лениннаны», они, не обладая натурной непосредственностью первого бюста, оказываются глубже и многостороннее его по содержанию.

Интересно, что в творчестве художника трудно уловить симптомы усталости. Наиболее привлекательная сторона его графики — в неуспокоенности, в попытке каждый раз найти новое решение, свежий прием. Подернутые романтикой юношеских воспоминаний рисунки пером к рассказам Шолом-Алейхема, живые рисунки для сборника «Легенды и сказки индейцев», сим-

волико-аллегорическое решение «Двенадцати» А. Блока... Да, Альтман неизменно чувствует необходимость освежить восприятие, изменить привычные методы работы. В этой связи кажется естественным и его новое увлечение — скульптура из древесных корней.

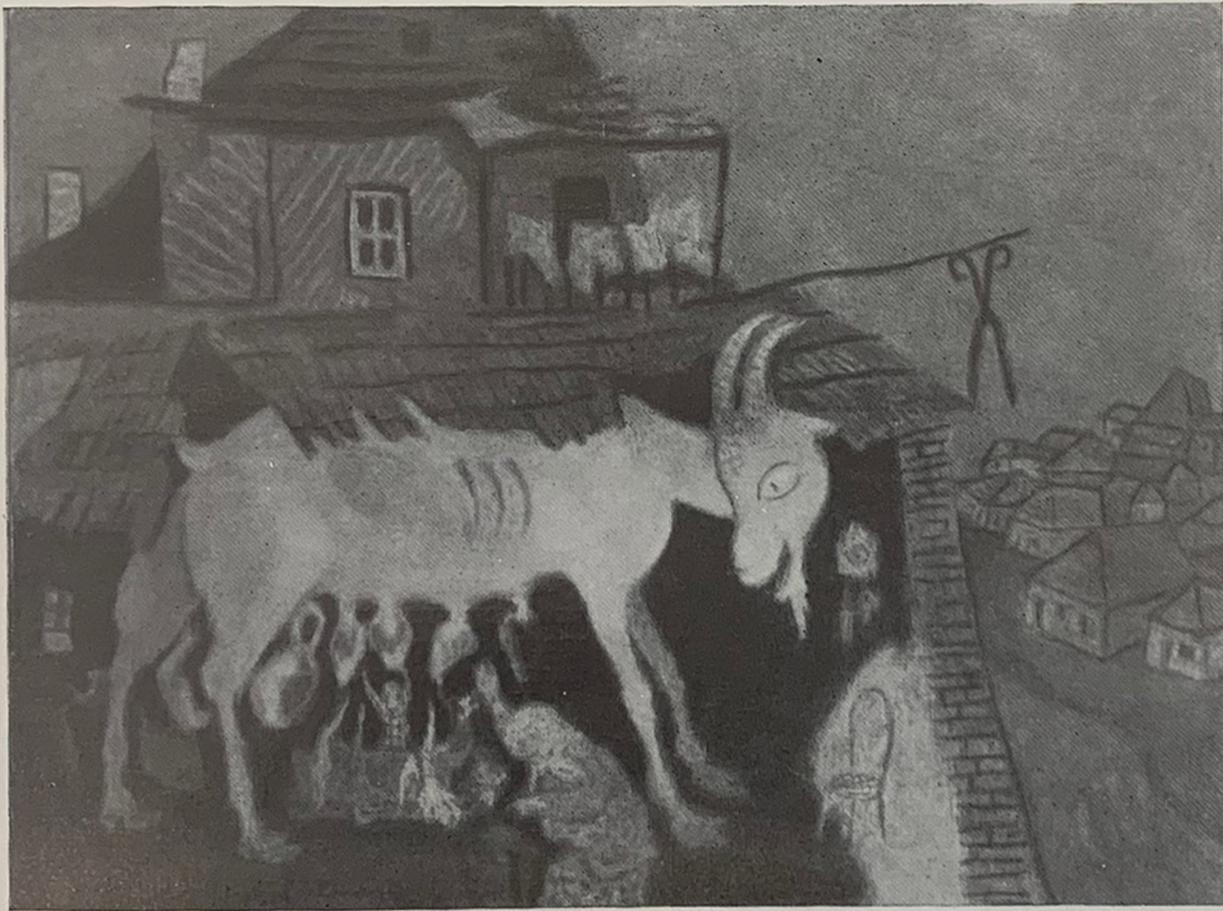
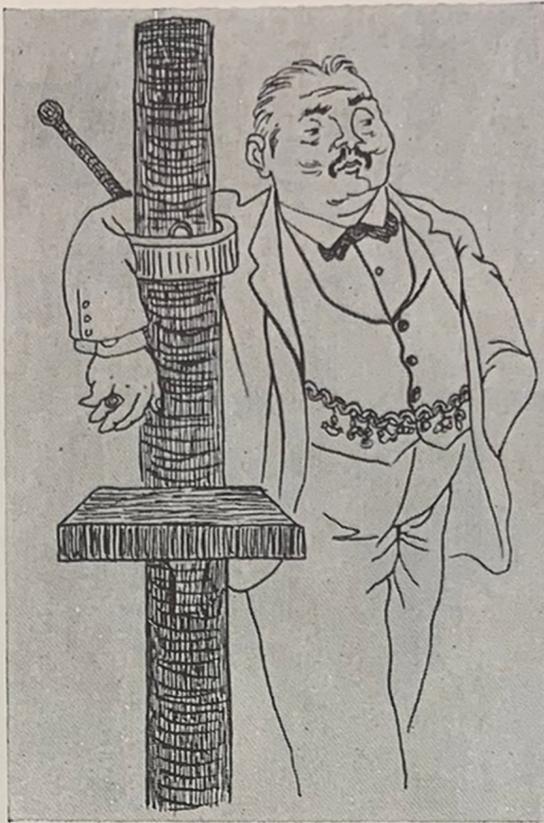
Для него это не хобби. Как всегда, мастер работает серьезно, пытаясь и здесь найти собственный путь. Он подвергает исходный материал придирчивой и длительной обработке, полирует

Н. Альтман. Иллюстрация к книге Бласко Ибаньеса «Палач и гаротта». Тушь, перо. 1959.

Н. Альтман. Композиция на тему спектакля «Заколдованный портной» Шолом-Алейхема. Акварель. 1963.

N. Altman. Illustration pour le livre de Blasco Ibanez «Le bourreau et la garotte». Encre de Chine, plume. 1959.

N. Altman. Composition d'après le thème du spectacle «Le tailleur enchanté» de Cholem-Aleikhem. Aquarelle. 1963.



и обтачивает, клеит, раскрашивает дерево, раскрывает «намек», подсказанный игрой природы, в пластическом образе. Он добивается этого и в экспрессивном «Танце», и в жестоком, омерзительном «Античеловеке», и в трагедийной выразительности голубого животного с кровавой дырой на груди, делающего, падая, последние шаги по земле («Раненое животное»).

Альтман рано сформировался как профессионал. Его почерк менялся всегда, всю жизнь. Он не был новатором. Знамена разворачивали другие. Он подхватывал, нес, умея держать их высоко и с достоинством. Но стоило им

начать ветшать, обращался к новым. При этом он неизменно хотел оставаться самим собой, хотя с той же неизменно и убежденностью хотел говорить на языке своего времени — на художественном языке современности. Он хотел быть понятым, обязательно понятым людьми, для которых творил. В противном случае предпочитал молчание.

Подтянутый, в модном костюме Альтман расхаживал по залам ретроспективной выставки своих работ, опираясь на щегольскую трость. Ему скоро 80 лет. Но похоже, что он совсем, совсем не «старый человек». ■

Старейший мастер акварели

Г. Загянская

Выставка акварелей Артура Владимировича Фонвизина, открытая в мае — июне этого года в Выставочном зале Союза художников СССР, привлекла внимание как широкого круга зрителей, так и знатоков искусства. Кроме широко известных портретов актеров и натюрмортов с цветами на выставке были показаны пейзажи, серии акварелей под названием «Цирк», «Песни и романсы». Зрителей привлекали яркая праздничность и мастерство, свобода исполнения в трудной акварельной технике, виртуозность и артистизм, непосредственность восприятия реального мира.

Путь художника к достижению высокого мастерства акварели был не легким и долгим.

Когда сорок лет назад на выставках впервые появились акварели Фонвизина, за его плечами была сложная творческая биография. Фонвизин родился в 1882 году в Риге, в семье лесничего. Его детство проходит среди лесов Севера и средне-русской полосы. Художественное образование Фонвизин получает сначала в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем проходит профессиональную подготовку в Мюнхене.

Впервые работы Фонвизина появляются на выставках «Голубой розы». В этих небольших станковых работах (масло, иногда гуашь) Фонвизин чаще всего вдохновляется образами, уже созданными на сцене или в литературе.

После «Голубой розы» следуют долгие годы поисков. Художник обращается к работе с натуры. Перед революцией вместе с художником К. Зефировым он организует под Тамбовом рисовальную школу для деревенских детей. Преподавательской деятельностью он продолжает заниматься и сразу же после революции.

На первой выставке группы «Маковец», состоявшейся в 1922 году, Фон-

10

1969

ИСКУССТВО



131
3

131
3

ИСКУССТВО

*Орган Министерства культуры СССР, Союза художников СССР
и Академии художеств СССР*

10 • 1969

Год издания тридцать второй • Издательство «Искусство» • Москва