

ВЕСТНИК ИСКУССТВ

ТЕАТР, МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ и ЛИТЕРАТУРА



К статье о Ф. Мазрееле „25 картин страстей человеческих“.

ОРГАН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТДЕЛА
ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА

№

МОСКВА
1922

5

По художественным выставкам.

I. Альтман, Шагал, Штеренберг.

Все три художника крайне разнообразны, как по своим задачам, так и по их выполнению и объединяет их только внешняя связь общей выставки. Штеренберг всего резче выделяется своеобразием живописно-изобразительных форм в своих плоских, словно приклеенных к стене без всякого ракурса *natures mortes*; но у Альтмана та же изобразительная форма беспредметных построений—эклектична, в ней пересекаются многие влияния; а у Шагала она в достаточной степени заурядна и не выделяет его из ряда плоскостных примитивных кубистов. Если сверх этой изобразительной формы взглянуть на сюжетную сторону полотен, то Шагал будет наиболее «насыщенным» этой сюжетностью и его литературный символизм, требующий шифра для разгадки, превалирует над всеми другими сторонами творчества. Напротив, если взглянуть на всех трех живописцев вне зависимости и от сюжета и от изобразительной формы и обратить внимание лишь на само мастерство, то несомненно выделяется Альтман, работы которого сделаны мастерски.

Я не хочу приклеивать ярлыки школ и направлений к этим достаточно индивидуальным художникам, но, напротив, намереваюсь подчеркнуть своеобразие каждого. Труднее всего это сделать относительно Шагала, не потому, что он более всех безличен, но пожалуй, как раз наоборот, потому что он в своей сюжетной стороне наиболее специфичен.

Если взглянуть на его, давно уже известную роспись зрительного зала еврейского камерного театра, составляющую также часть выставки, то чтобы по достоинству оценить ее,—нужно знать тайный смысл символических изображений тельца, птиц, свечей, кабалистических знаков и обрядностей, коими насыщен шагаловский сюжет, понятный в большей степени еврею. В этом смысле Шагал глубоко националистичен, мистичен и традиционен, не как национальный живописец, ибо национальной живописи у евреев нет, а как символист, пользующийся живописно-изобразительными средствами, как формой для своих символическо-бытовых очерков. И в этом отношении с его холстов смотрит какая-то древняя культура. Не смотря на остроту его выразительных средств и футуристичность форм, в нем так мало чувства современности. В лицах его дирижеров, танцовщиц, цирковых акробатов и клоунов — сквозит такое древнее, что заставляет вспоминать былую культуру сирийцев, халдеев. Его уличный музыкант не просто еврей современных «задворков России», (как сказал Блок о бывших наших западных губерниях),—это еврей, в глазах которого запечатлелась бесконечная тоска этого, Богом избранного и судьбой гонимого народа, еврей от исхода из Египта до современного мелкого часовщика. И опять-таки не столько внешняя форма изобразительности, в которой попадаются куски мелочности, дробности, дешовки,—сколько та же сюжетно-литературная сторона его полотен говорит о монументальности и эпичности его замыслов. За монументальной фигурой еврея-музыканта столь же

монументальны и эпичны картины быта, хотя по форме и сделаны в непропорционально уменьшенном виде. В этих бытовых подробностях, в заурядности и обыденности их, в подслеповатых, грязных и маленьких домишках, в собаке, взывшей на скрипку музыканта, в фигуре, усевшейся у забора в позе, обычно избегаемой художниками в их изображениях,—запечатлен извечный быт, освященный традициями, полный религиозного смысла, придающего даже этим обыденным деталям какую-то мистическую значимость. И всюду постоянное напоминание о поле—этом религиозно-бытовом начале еврейства.

Переходя от литературно-сюжетной стороны работ Шагала к их живописной структуре, — сразу чувствуешь, насколько разряжается, ослабляется впечатление: их насыщенность литературным содержанием обратно пропорциональна содержанию живописному. У Шагала прежде всего нет яркого и индивидуального лица, как у мастера. В его работах в каких-то хаотических,—в смысле живописной конструктивности,—взаимоотношениях пересекаются наивный кубизм, футуризм, примитивизм, а также манеры декоративного и станкового искусства. Что касается композиции, то ее в строгом смысле слова нет, ибо все его работы не имеют, резко ощущаемого в композиционных полотнах, зерна. Композиционность Шагал понимает не как элементарную уравновешенность изобразительных форм, и часто строит свое полотно на диссонансах и асимметрии. Чувство колорита опять-таки не присуще Шагалу в такой степени, чтобы нужно было специально останавливаться на цветовой стороне его работ. В некоторых случаях это просто раскраска. А черзчур большие площади белого создают с одной стороны впечатление белесоватости, а с другой—пустоты. Фактура также отсутствует, как определенная задача. Итак, сложная литературная концепция у Шагала не получила своего мастерского живописного оформления.

Напротив, у Альтмана полное отсутствие сюжета в беспредметных композициях невольно сосредоточивает все внимание на живописной стороне мастерства. Из шести работ, выставленных художником, я бы выделил две: доску «труд» и небольшой белый квадрат с черным рисунком и с вкрапленными в композицию двумя берегами, удачно разрешающими прием наклейки. Доска «труд» в фактурном отношении чрезвычайно крепко скомпонована. Такой плотности краски и других, вошедших в композицию материалов, напр., каменный уголь, редко кто достигал с таким совершенством. В смысле обработки материала, в смысле законченной проработанности всех его частей,—вещь несомненно конструктивная. Другие его полотна: «петрокоммуна» и «никассовский» с присыпкой из опилок *nature morte*,—менее компактны в смысле живописной массы, более рыхлы, менее композиционны и неконструктивны.

Альтман в своем творчестве прошел длинный путь от предметного примитивного кубизма—к беспредметной конструкции. Восприняв чисто

внешне, поверхностно схему кубистического построения,—он писал такие эстетные реалистические, лишь в кубистической оправе, вещи, как напр., портрет Анны Ахматовой. Столь же мало кубистичны были и его автопортреты. В своих последних работах, частью представленных на выставке, частью находящихся в Петроградском «музее живописной культуры», — он является уже беспредметником и конструктивистом, не в техническом смысле этого понятия, как наши художники-производственники, а в живописном. Но «грех» эстетизма, столь явно лежавший на его ранних, так наз. «кубистических», работах,—не исчез и с последних полотен. Так доска «труд» несомненно присущ этот «эстетский» налет. Может быть это и не минус для живописца, но как бы то ни было на меня он действует несколько раздражающе.

Штеренберг заинтересовывает оригинальностью своих изобразительных форм. В своих *natures mortes* он дает не только плоскостное изображение *en fas* предмета, как это делает Матисс, он попросту «приклеивает» предмет к плоскости без всякого ракурса, и его кружки, конверты, пресс-папье и папиросы представляются приколотыми непосредственно к стене. Трудно охарактеризовать его форму, обобщив его манеру каким-либо известным художественным термином. Я бы не назвал его живопись примитивистической, ибо примитивизму присущи простота, синтез и лаконизм. Штеренберг в сущности ничего не обобщает, кажущаяся простота и лаконичность граничат с пустотой и какой-то бедностью в смысле выразительности. Его полотна можно было бы назвать натуралистическими, поскольку этим термином объединяются направления, стремящиеся к наиболее точной передаче на плоскости предметов действительности; но его натурализм не есть подражание живописного образа конкретному предмету реального мира, а какая-то поражающая своей точностью копия этого предмета. Его живопись подобна переводу на плоскость посредством цветовой калки реальных вещей, но без иллюзионизма наивных натуралистов. Его формы—суть копии, снятые живописцем с исключительной пунктуальностью и добросовестностью. Вматриваясь в клеенку стола, так подробно «срисованную» со всеми случайными трещинками, сгибами, морщинками, нельзя отделаться от иллюзии, что художник не написал клеенку, а просто приклеил ее кусок к своему холсту. Точно такой же обман получается, когда рассматриваешь его конверты, папироски и пр. Штеренберг, словно наперекор так распространенной теперь в живописи наклейке из подлинных материалов, пользуясь которой живописцы создают иллюзию, будто эта наклейка написана,—пишет свои приклеенные к холсту предметы так, что получается впечатление словно эти предметы не написаны, а наклеены. И этот копизм находится у Штеренберга на какой-то низшей стадии, он не преображает предмет в живописное его претворение, а как-то рабски подчиняется этому предмету. Этот копизм подчас «с'едает» у него и композицию и фактуру, от искусства ничего не остается, а перед глазами зрителя находится лишь добросовестно сделанный «образец» клеенки, подноса и пр.

Хотя Штеренберг и парижанин и как таковой он умеет работать, но его мастерство не

настолько значительно, чтобы им была искуплена и оправдана эта кропотливая работа. Она остается какой-то внутренне необоснованной и благодаря этому нет полного примирения и принятия того, что сделано художником. То положительное, что присуще его живописи, заключено в колорите. Его цветовая гамма, построенная по преимуществу на насыщенных тонах и состоящая из немногих основных цветов, быва-

ет построена интересно. Так напр., *nature morte*, построенный на черном, желтом и сером, — я считаю наиболее удачным, как по цветовому составу, так и в смысле мастерства выполнения. Зеленые «пейзажи», в которых есть что-то от Руссо, меня, по крайней мере, никак не затронули.

Николай Тарабукин.

II. Выставка произведений П. П. Кончаловского.

(Государственная Третьяковская галерея).

В зале иностранной живописи Третьяковской галереи открылась выставка работ П. П. Кончаловского — одного из виднейших современных мастеров.

В том цикле выставок современных мастеров, который задумала провести Третьяковская галерея, выставка Кончаловского займет бесспорно одно из заметных мест.

Многое можно возразить против самого принципа устройства таких выставок, обнимающих значительные периоды творчества данного мастера на фоне музейном, по существу, далеком от горений и борений современных течений; этим подчеркивается не столько значительность мастера, сколько то, что он уже больше начинает принадлежать прошлому, чем настоящему и это подведение «итогов» — вещь странная и ответственная для каждого художника, тяжелое и серьезное испытание для каждого мастера...

Так предыдущая выставка работ Крымова скорее ограничила наше представление об этом мастере, чем углубила и расширила его.

Кончаловский выдерживает это «испытание», но выдерживает его с большим трудом.

Если о нем нельзя сказать, что он «весь в прошлом», то, во всяком случае, его искания, его достижения, все они в аспекте коренной ломки взглядов на искусство, методов подхода к основным проблемам изобразительности конца XIX и начала XX вв., подразумевая под этим, главным образом, французское искусство до Пикассо.

Главное и значительное, что может пленить в Кончаловском и что всегда пленяло, по сравнению с целым рядом других русских мастеров, — это большая культурность, тот «европеизм» исканий и достижений, который выгодно отличал Кончаловского от провинциализма наших многих «передовых» мастеров.

Крайне интересно проследить «кривую» художественного развития Кончаловского с 1907 по 1921 гг.

Начав бледно и отраженно с подражания импрессионизму, далее с явственными отзвуками Сера, Ван-Гога («Лампа» № 4), Кончаловский проделывает весь путь свой включительно до кубизма и Пикассо и возвращается в последний период к тем животворным истокам углубленного живописного мастерства, — к тем традициям старых мастеров, которые в свое время вдохновили Делакруа, Ван-Гога и других, повернуть течение европейского искусства от ложно-классицизма к прелести созерцания чистой формы, цвета, объема, поверхности.

Ведь только для поверхностного наблюдателя творчество Сезанна, Ван-Гога и др. — нечто отличное от исканий великих мастеров; на самом же деле это продолжение, и доказывать это значило бы теперь ломиться в открытую дверь...

В конце концов Кончаловский эклектичен. В его художественной индивидуальности преломляются и Сислей, и Сезанн (более всего), и Матисс, и Ван-Гог, и Пикассо, но эти отзвуки от Сезанна до Пикассо не заглушают его основной, только ему одному свойственной, мелодии.

Правда, на Западе, так стремящемся к индивидуалистическому своеобразию, эклектичность мастера — явление далеко не положительное, но русское искусство, в лучшие свои моменты, всегда было отражающим и самобытно перерабатывающим иноземные влияния.

В этом отношении Кончаловский глубоко национален, ибо в нем тот же Сезанн получает неожиданное преломление, своеобразно соприкасаясь с «иконошностью», присущей лучшим работам Кончаловского.

Та «кривая» художественного развития, которую проделал Кончаловский, позволяет установить предельную высоту ее между 1912—1918 гг.

В эти годы Кончаловский наиболее находит свои средства художественного выражения, свой язык и, если можно так выразиться, «акцент». Таковы: «Автопортрет» (1912 г. № 44), «Сиенский портрет», «Автопортрет» (1913 г. № 62).

В этот период он возвышается до редчайшего углубления, одухотворения материальности в «Скрипаче» (№ 86).

«Скрипача» вообще необходимо отметить в цикле работ Кончаловского. Здесь работа над формой и цветом в их удачном соприкосновении дают, как результат, облагороженную поверхность и остроту характера насыщенной содержательности.

Одна из наиболее глубочайших тайн мастерства именно та, что, разрешая подлинно ряд живописных задач одной из дисциплин, тем самым художник разрешает задачи и других дисциплин.

Так Сезанн, работая над объемом и формой, остро выявил проблему цвета и поверхности в живописи.

Так, еще ранее, Делакруа — художник, по выражению Ван-Гога, с солнцем в голове и с бурей в сердце, опьяненный Веласкесом, — намекает на эту тайну, написав сдержанно в своем дневнике: «вот то, что я так долго искал: ту-

стые краски определенные и вместе с тем и расплывчатые»...

Там, где Кончаловский наиболее верен самому себе (Автопортрет, «Семейный портрет»), там мы ощущаем здоровую струю мощной живописи, какую-то сдержанную силу примитива.

Прикоснувшись к формальному анализу (в некоторых натюр-мортах), Кончаловский слабее, путается, делается неуверенным и после «Палитры» (№ 50), правда, отделенную значительным расстоянием во времени, — возникает такой реалистический натюр-морт 1921 г., как «Мальвы» (№ 149).

Было бы даже точнее сказать, что искания Кончаловского — это резкие качания маятника, при чем амплитуда качаний колоссальна. Достигая большой силы вещественности, материального, отыскав общую гармонию поверхности, в которой слышишь шелест падающих ароматных стружек в «Верстаке» (№ 77), — Кончаловский в целом ряде других натюр-мортиков внутренне-неубедителен: несвязаны краски, дергает конструктивная развинченность и т. д.

Эти колебания мастера, эта все более повторяющаяся потеря своего художнического лица, позволяют отметить в Кончаловском ту творческую нервность, которая делает неустойчивыми все его достижения... Нет внутренней спайки, самодовлеющей силы развития между отдельными периодами его творчества.

Легко достигая, но и легко «отказываясь», Кончаловский в 1921 г. опровергает то, что он сделал в 1917 г. и надо с достаточно ясною подчеркнуть, что между этими изменениями и драгоценною способностью не останавливаться в своем художественном развитии — «дистанция огромного размера»...

Пейзаж Кончаловского столь же неровен и еще глубже отражает характерные его особенности.

«Мост» (№ 35), написанный в 1911 году, удачно разрешен в отношении массы и формы.

Та же тема (№ 152 — «Мост») и 1921 г. содержит в себе попытку передачи трепета воздуха, движения и пронизана динамизмом.

В «Пруде», в «Лете» — один скелет пейзажа. Таковы судорожные поиски мастера в разрешении столь различных задач.

Перелом, явственно обозначившийся в Кончаловском к 1919 г., прежде всего сказывается в ощущении поверхности.

Поверхность «Купанья» (№ 156) — большой вещи мастера — несоизмерима, далека от поверхности ранних работ Кончаловского, более действовавших на чувство «осознания»... Последний период Кончаловского заполнен более пристальным изучением великих живописных традиций, но в этих исканиях больше рассудка, чем было «нутра» в период расцвета Кончаловского.

Рисунки мало прибавляют к высказанному нами.

Мастер стоит на опасной точке развития. Ему необходима приостановка, самоуглубление, касание, может быть, к стихийным истокам революционного, сохранение «нутра».

Пусть не забывается великий завет великого Пуссена: «правдоподобия и размышления повсюду!».

Виктор Перельман.