

## В МИРЕ ЖИВОПИСИ.

(Характерное явление).

Живопись Кончаловского. Текст П. П. Муратова. Книгоиздательство „Творчество“. Москва, 1923 г. Отпечатано в количестве 999 пронумерованных и 50 именных экземпляров. Цена 10 рублей золотом.

Подлинно, каждый видит по-своему. Один — сквозь призму струящихся перед ним дней. Другой — „поверх барьеров“ современности устремляет взгляд в будущее. А третий — и современное, и будущее рассматривает в аспекте вчерашнего дня. Муратов, — этот сознательный эклектик и антикварный анахронист, — даже Кончаловского, живописца, связанного только с сегодняшним днем, взвешивает на пыльных весах прошлого. Кончаловский хорош для Муратова тем, что „принадлежал к разряду живописцев, усилиями которых создается художественное достояние, позволяет нам глядеть и в прошлое не без некоторого удовлетворения“. Лишь бы с прошлым художник выдерживал соревнование, лишь бы прошлое не было шокировано его новшествами, и — антикварная душа, замешанная на старых, сильно попорченных дрожжах, спокойна!

К изданию „Магических рассказов“ Муратова приложен его портрет, выполненный рисовальщиком аллегорически: автор стоит задрапированный в плащ. По художественным персонажам литературы середины прошлого столетия, нам знакомы эти плащи „ветхого завета“. На рубеже XX века, как запоздалая отрывка бывлой романтики феодально-дворянского быта, возникла декадентско-буржуазная плеяда символистов-эклектиков в литературе и репроспективистов в живописи, драпировавшихся в плащи последних Людовиков, римские тоги и греческие хитоны. Но то, что в начале нашего столетия диалектически вытекло, как продукт реакционнейшего затишья в общественности и как контр-форма, как антитеза засилью натуралистических тенденций в искусстве, — то тоже явление в наши дни становится анахронизмом, потерявшим единственно оправдывающую его „прелесть новизны“. Поскольку же такой анахронизм культивируется сознательно, — он становится социальным явлением реакционным, а персонажно — попросту курьезом. Таким курьезом на фоне современности представляется сознательно и злостно задрапированная в анахронический плащ фигура Муратова.

Вся его писательская деятельность, от суждений о живописи до беллетристических опытов, характеризуется удаленностью от современности. Он говорит „для вчера“ и „как вчера“, поэтому живущим сегодня слушать его скучно, завтрашнему же дню он не нужен ни в какой мере. И только узкий, все более сокращающийся кружок таких же пыльных, как он, антикварно-курьезных теней еще может откликаться камертонами своих анемичных душ на его эклектические взгляды.

Даже живописи Кончаловского, этого натуралиста, преданного предметному, вещному миру со всей страстностью и односторонностью кустаря, влюбленного в предмет, — Муратов захотел придать некий мифологический и спиритуальный смысл. „Мифологизм Коро и Руссо, их исконно-европейское и классическое в основе мироощущение, как должны были быть для него заманчивы! Кончаловский восхищался и благоговел“. „В своем спиритуальном „Скрипаче“ художник, — по мнению Муратова, — понял, что явление вещи прекраснее, чем вещь, и миф формы важнее, чем факт формы“.

Само понятие „вещественности“, введенное автором, чтоб охарактеризовать способ видеть художником реальный мир и претворять его в живописно-изобразительные формы, получило у Муратова какой-то тоже „спиритуальный“ оттенок. „Вещественность“ Кончаловского, как и Сезанна, по мнению автора монографии, это — не живописная задача чистой изобретательности, основывающейся на стремлении передать предмет со стороны его формы-объема, а что-то особое, не совпадающее ни с понятием формы, ни с объемом, ни с предметностью. „Задачей его является теперь сопоставление форм и вещественностей ради более глубоко понятого и более тонко прослеженного ощущения тех и других“, — говорит критик о работах Кончаловского 13-го года. „Сезанн всю жизнь болел не только формой, но и острым ощущением вещественности предметов“. Но эта вещественность вполне уживается с „одухотворенностью“ тех же предметов. В последних работах художника — „Скрипаче“, портрете Генц, „Купальщиках“, пейзажах 19—21 г. — Муратов склонен видеть совершенно новый подход к натуре, „не натюрмортный, а портретный“. „Ткани полнятся воздухом, драпировка в портрете Генц падает со струистостью классических драпировок. К классической ясности стремятся живописные отношения этого портрета, живого портрета, а не портретного натюрморта“.

Трудно оспаривать такого рода импрессионизм, утверждающий, что „ткани полнятся воздухом“. Наше мнение, что Кончаловский, типичный натюрмортист, остался им и в своих поздних портретах и пейзажах. Но в монографии есть не мало положений, высказанных по поводу более конкретных вещей, чем „воздух в тканях“. Остановлюсь на суждениях критика о поверхности полотен Кончаловского.

„В каждом дюйме холста ищет он вписанности“ (?), — говорится о холсте „Агава“, — „столь тщательно и изысканно лепленной поверхности не встречаем мы в других натюрмортах“. Но вскоре оказывается, что в Сембреро и Сигари „изысканность письма вновь приближается к мастерству „Агавы“, и в этом направлении художник делает даже еще один шаг вперед, когда пишет „Плоды и хрусталь“. Можно говорить о многом у Кончаловского, только не об „изысканности письма“. Взякому, кто, хоть однажды, взглядывался в расхлябанные, сырые поверхности холстов Кончаловского, столь противоположные крепким и упругим полотнам Сезанна, очевидна несурзанность заявления „художественного критика“. Чувствуя сам, что „изысканность письма“ никак нельзя распространить на хотя бы большинство работ Кончаловского, Муратов дает курьезное объяснение отсутствию этой „изысканности“ в других работах художника. „Драгоценности живописной почерзости, этой сгущенности мастерства, которая проявилась здесь („Агава“), как будто бы даже несколько испугался (!) художник, предчувствуя в ней связывающую руку и ограничивающую зрительную жажду“. Отчего же излюбленные Муратовым старые итальянские мастера не боялись встретить в хорошо проработанных поверхностях своих полотен это „связывающее руку“ начало? Пока автор убеждает, что складки ткани „дышат“ и „полны воздухом“, можно с большей или меньшей долей скепсиса или скуки слушать его. но как только суждения переходят в плоскость материальных фактов живописи. — появляются, напр., такие сбивчивые определения: „Распростившись с автономностью краски, Кончаловский участвует (!) теперь в конструкции (!), и на смену цвета рождается тон“. Но разве тон не элемент того же цвета, а если так, то каким образом они могут быть противопоставлены друг другу?.. Попадаются и такие шедевры терминологической точности: „Игра живописностей (!) и гармонизация вещественно-цветных богатств“.

О Муратове, по крайней мере, в кругу тех, кто его близко знает, существует мнение, что суждения его отличаются „вкусом и оригинальностью“. Я утверждаю, что в монографии о Кончаловском, как в ее построении в целом, так и в ряде отдельных ее эстетических положений, — Муратов проявляет безвкусицу тем, что высказывает целый ряд банальностей, превратившихся в засаленные и старые пятачки на улице художественной повседневности.

Отмечу их по пунктам, останавливаясь лишь на некоторых.

1) „Мы присутствуем при возрождении живописи“. Но, само собой разумеется, что возрождение это надо видеть не в „крайностях иных переходящих моментов Пикассо и Дерена, которые, быть может, необходимы, как необходимо доведение опыта до конца, до того предела, на котором в абсурде познается истина“. Возрожденцев надо искать

в Париже. „Можно было бы назвать десятки ныне работающих в Париже живописцев, которые в честности и глубокой искренности своего ремесла, свободными от каких бы то ни было преднамеренных ухищрений, создают не великую, может быть, но несомненно художественную эпоху“. Но—тотчас же оказывается, что насчет „десятков имен“—просто аванс. Их не только нельзя назвать, но их нет на самом деле. „Мы еще плохо знаем имена“—сдается Муратов,—„но мы узнаем их“,—воодушевленно надеется он,—„когда населятся вещами их наши музеи“. В такой постановке вопроса—спора, кажется, быть не может, но не требует ли это же обстоятельство отложить и проблему „возрождения“ живописи до момента „населения вещами“, уж если не музеев, то, по крайней мере, выставок, чтоб мы могли их видеть, а не только надеяться на их появление?

2) Следующий трюизм русской художественной критики, высказываемый „оригинальным и талантливим“ Муратовым, это—вера (тоже лишь „вера и надежда“, как и в первом случае) в появление „картин“, которая должна сменить эскиз, спасти гибнущее искусство и вывести его из тупиков, в которые завели его „левые“ художники. Об этом еще давно говорил Радлов—в связи с Кустодиевым. Теперь об этом говорит Муратов в связи с Кончаловским. От всех этих рассказов, фактически ни на чем не основанных, лишь доказывающих полную неучтость к современности, несет глубочайшим провинциализмом. Здесь не место доказывать полную безнадёжность „возрождения“ станковой картины. Эта безнадёжность имеет и формальные и социальные причины.

3) Следующий трафарет: аналогия между Кончаловским и Сезанном,—правда, высказанная весьма осторожно и ненастойчиво. Вся шаткость подобной параллели, обычно проводимой русскими художественными критиками, мне уже пришлось вскрыть в своей статье „Кончаловский и Сезанн“ (в журнале „Театр и Студия“, 22 г. № 1).

4) Традиционна и сама форма монографии, раскрывающая в последовательно-хронологическом перечне этапы творчества художника. Ее апологичный тон. Всегдашнее впечатление от монографии, когда рассматриваемый мастер превращается в центральную фигуру одновременного ему искусства—остается и от данной. В ней нет никакой исторической перспективы. Не только социально, но и художественно формально не развернуто творчество Кончаловского, как явление тех или иных общественных и эстетических факторов. Кончаловский взят вне времени и среды, его обусловивших, вырос в какого-то великана современного искусства, его гордость, надежду и упование, который создает „картину“ и „возродит“ живопись.

5) Не обошлось дело без колдовства и магии: „священной тишины работы“, „осенений и озарений свыше“, „искр прометеева огня“ и прочей чертовщины из словаря эстетического поповства.

6) На своем месте и ряд банальностей, специфически присущих Муратову, замороженному (еще „сызмальства“ и до сих пор!) Италией. ① спенских работах Кончаловского говорится: „они вполне искренни, ибо Кончаловский писал в Италии, и хочется думать, что именно Италия, Сиена, гармонически и благородно сдержанная, пролили на него, наконец, благодать мудрого своего спокойствия“.

7) Ну, само собой разумеется—ряд выпадов „налево“. Они так в порядке вещей, что читатель поверит в их существование и без питат.

Так, избежав некоторых мелких банальностей из словаря современной художественной критики, Муратов обнаружил отсутствие оригинальности в построении целого, в анализе живописно-технического мастерства, выходящего за пределы „дышащих“ завесок, и, наконец, в отсутствии вообще своеобразия суждений. Это—заурядная художественно-критическая литература, из орбиты которой не выходит большинство работ об искусстве.

Голодному уму нашей художественной молодежи, ищущей опоры в разброде современного искусства,—эта книга ничего не дает. И не жалеешь, что книга недоступна по дороговизне этой молодежи и, пожалуй, хорошо, что издание имеет столь ограниченный тираж. Из лавок она нырнет быстро в шкафы библиоманов и лишь изредка будет с нее стираться пыль. Это—достойное ее назначение.

Обложка сделана С. Чеховиным. Форма текста и фамилии Кончаловского всецело заимствована с обложки Н. Альтмана к книге Маркова „Искусство негров“. Это называется, кажется, как-то иначе, чем эклектизм?