

ПО МАСТЕРСКИМ

1. Кончаловский.

Кончаловский принадлежит к тем современным художникам, у которых чисто живописные задания являются единственным стимулом творчества.

В его работах от импрессионистических полотен раннего периода до последних натуралистических холстов нет тех, посторонних живописи элементов, которые объединяются словом "литература".

Основные проблемы современной живописи: форма, фактура, композиция и красочная гармония — составляют вехи, среди которых чертит путь его творческая парабола.

Возлюбивший краску, краску прежде всего, он прошел длинный путь борьбы и завоеваний в колористической гармонизации картины.

Если в ранних декоративных полотнах художник, отдавшись красочно-цветовому эффекту, не владеет краской, а она стихийно владеет им, то вскоре, подчинив ее творческой воле, делает из нее средство для построения иных живописных заданий.

Краска-цвет для него тот стержень, вокруг которого вращается творческая ось, призма, где преломляются все живописные проблемы. Элемент цвета, оставаясь преобладающим, удерживает его от перехода к кубистической вещественности в проблеме формы и к отвлеченности в проблеме композиций.

Сезаннист, сознающий всю важность идеи эстетической формы, он решает ее не кубистически, ~~так~~ строя на полотне форму предмета из элементов шара, куба, цилиндра. Не плоскости предмета составляют для него элементы формы, а красочные плоскости, вза-

имодействие которых создает форму.

Строя форму на сочетаниях цветовых плоскостей, Кончаловский и композицию картины строит не на материальной архитектонике, а на колористической гамме, подчиняя закону тональностей все цвета, проходящие через полотно, повторяя их в, казалось бы, случайных мотивах (флакончики с краской в "Семейном портрете"; -- усства" за "Мир иск 1918 год) и суммируя, наконец, в одном элементе какой-нибудь детали картины (Японская миниатюра -- там же).

Просматривая его работы за длительный промежуток времени у него в мастерской и суммируя ход творческой эволюции, замечаешь, как "уплотнялись" в сознании художника основные проблемы живописи, как интуитивные догадки созревали в законе, как творческая порывность выливалась в логическую сдержанность, приковывая художника в процессе работы к одному полотну не на несколько дней (как раньше), а на недели, месяцы.

От цветового самодовления он перешел к краске, как средству строить композицию, гармонию и форму. От декоративности -- к станковой вещи. От резкой яркости -- к цветовой сдержанности, к колориту серебристой гаммы, к более сложной и тонкой модуляции тонов.

От примитивизма к реалистической передаче вещи, к проникновению в сущность предмета, желая создать вещь "того же порядка". И в доказательство художник делает эксперимент. К одному из своих *nature morte* он подносит коробок для спичек, говоря: вот этот предмет, казалось бы совсем иного порядка, чем живопись; приколотый к полотну, он не выделяется из него, напротив, сливается, тонет среди изображенных здесь вещей, тогда как, приколотый к картине любого импрессиониста, он создал бы разительное

несоответствие. И делает вывод, что его реалистический натюр-морт и коробок — вещи "одного порядка".

От рыхлой, сырой, не однообразной по проработанности фактуры художник, в особенности в работах, над которыми сейчас занят, переходит к более сухой, воздержанной, проработанной или, как сам он ее удачно определяет, **facture sobre**.

И это **sobre** пожалуй, применимо не только к достижениям в фактуре, но и на иных творческих путях.

2. Крымов.

Крымов не стилист, как некоторые определяли его живопись, сближая ее с "подносной", не натуралист в грубом и прямом значении этого понятия, ~~а~~ он реалист в том смысле, что правдоподобность природе служит для него руководящей нитью, но не замыкается только в зрительное ощущение, а дает длительное впечатление от видимого внешнего мира.

Желание подойти ближе к природе вносит элемент эмоциональности в его произведения.

Но эмоциональность эта не окрашена случайным, кратковременным впечатлением. Создавая, например, "Утро", он стремится дать эмоцию не впечатления, а длительную.

Длительная эмоциональность — основа его живописи.

Его полотна лиричны и напрашиваются к сближению с стихотворениями.

Он что-то прочувствовал в русском пейзаже и лирически запечатлел в своих произведениях то вечное русской природы, что делает его творчество "классическим" и национальным, в лучшем зна-

чении этих слов, подобно Пушкину, подобно Фету.

И, может быть, сознавая эти "идеологические" черты своего творчества" он и в "технике" переходит теперь к манере "старых" мастеров.

Указывая на Ройсдаля, он говорит:

✶ "Вот как надо работать"

Голландцы XVIII века близки по манере, к которой стремится теперь художник, но если искать прототипа, придется вспомнить Возрождение.

Художник много говорит о цельности, "спаянности" поверхности у Коро и, показывая работы отца, остававшегося живописцем в расцвете "передвижничества", разрабатывавшим фактуру в манере Тропинина, хочет этим примером дать понять, к чему стремится теперь.

Стремясь к тому, чтобы весь холст был написан однообразным приемом мазка, а форма выявлена только красочной тональностью, он хочет дать "спаянность" целого, "вписанность" в плотно изображаемого, дать впечатление "слитности", одновременности работы.

Недостатком мастерства считает теперь художник прежние свои полотна, в которых по манере штриха можно догадаться, что небо написано раньше, а уже потом "по нему" облака, деревья раньше строений, строения раньше человеческих фигур.

К однообразной манере красочного покрытия стремится художник и в тех произведениях, которые идейно объединены. Указывая на начатые "четыре времени года", он утверждает, что только тогда сочтет возможным объединить их в один цикл, когда достигнет этого однообразия во всех четырех полотнах.

Определяя живопись, Крымов видит существо ее в том, чтобы "верный тон положить на верное место", понимая "верность тона" в правдоподобном соответствии тона краски тону природы, положенного на соответствующее, "свое", то есть "верное место".

Чтоб достигнуть большей законченности произведения, от больших размеров полотна переходит он к маленьким и, воодушевленный новыми заданиями, верит:--

— "Я достигну того, что задумал, ибо ясно сознаю, к чему стремлюсь, а задача, поставленная мною, достойна, чтобы над ней работать".

3. Машков.

Когда отцвели гармонические поверхности Гогена, потускнел яркий Матисс, — Сезанн, незаметно войдя, внедрил в художественное сознание, как "столп и утверждение истины" живописца.

С этой вершины европейской живописи берут истоки все современные течения от натурализма до кубизма.

Два русских "сезанниста", Кончаловский и Машков, восприняв его основную идею, идею формы, неотделимой от цвета-краски, воплотили с истинно русской ширью и даже "московским уклоном" в огромных полотнах его творческие намерения, создав "глыбы" красочных поверхностей с стихийной, "варварской" мощью.

И если Кончаловский учится у Сезанна создавать форму, преломленную через цвет и композицию, то Машков, ценя все эти внешние данные этого большого мастера, хочет учиться у него его творческой мудрости.

Вне творчества нет искусства, а есть только ремесло.

Открытие закона, уже существовавшего в природе, составляет творческий акт, к которому должен и естественно склонен стремиться художник, наполняя творческим порывом мертвые формы ремесленного мастерства. Искание, открытие и создание живописных ценностей называет Машков творчеством и только те произведения, которые исполнены новых возможностей, называет искусством.

Если "передвижничество" слишком много уделяло внимания, по существу, посторонним живописи элементам "идеологического" характера, то в последние два десятилетия живопись, напротив, имела уклон в обратную сторону, в сторону "технических", узко-живописных достижений.

"Идея мастерства", в сущности, была преобладающей как в теории, так и практике живописцев.

Но усталость вкрадывается в сознание от одного только "мастерства", и хочется "содержания", жизненного, большого, одухотворенного.

Видимо, те же идеи бродят теперь у Машкова, когда он говорит, что и проблемы фактуры, и композиции, вся эта область размышлений в пределах "сделанности" — лишь крупинка в бесконечных просторах искусства.

И смотря на его новую работу, — два обнаженных женских тела, — которая по манере ближе к более ранним его полотнам, замечаешь, что она носит какой-то иной характер.

Киноварь, кармин, индиго и кобальт в оправе черных тонов переплетаются на полотне в пестрых и немного, как будто, жутковатых сочетаниях.

В этой работе меньше "шлифовки", но она влечет художника, ибо творческий дух обитает в ней.

Стремясь воплотить эту творческую порывность в свои полотна, художник хочет искать ее у других, хочет ощущать ее, пусть в не совсем ясных догадках, недоговоренностях, интуитивных стремлениях.

Присутствие творческого элемента видит художник в искусстве прошлого, вспоминая свои впечатления, главным образом, от Египта, и утверждает, что только мертвое, по существу, создание, оставляя равнодушным зрителя, тотчас дает повод к размышлениям о мастерстве, исполненное же творческой силы безотчетно ~~зача-~~^Вровывает, устранив вначале мысль о "сделанности".

Живописцы последнего времени, много заботясь о том, "как сделать", как-то забыли творческую сторону в искусстве.

И, по мнению Машкова, у нас преобладало "хорошее ремесло" и было в забвении "искусство".

И в самом деле, мы, как будто забыли, что ведь художник прежде всего творец, а уже потом "мастер".

Не механический, а "химический" процесс рождает художественное произведение, наполненное "духом жизни", неумирающее, бессмертное, и в подобном "подходе" заключается центр тяжести современного эстетического критерия.

4. Павел Кузнецов.

Фонтаны или "мертвая натура", Бухара или очарованная степь — для Кузнецова не только живописные задания, но и предлоги для выявления дум, переживаний, углублений в тайну окружающего мира.

Всякий предмет, будет ли он один из тех бесконечно многих "китайских болванчиков", персидских, индусских медных или де-

деревянных "божков", или причудливой утвари русского "доморощенного" быта, которыми завалена его пестрящая мастерская, — будут ли то журчащие струи фонтанов или безликое лико встающего утра, или околдовавшая его своим безмолвием, столь выразительно пустующая степь, — во всем и всюду видит он очарование странного наития, скрывающего тайну. Ощущение зачарованности, таящейся меж "видимостями" мира, стремится выразить его кисть.

Все это "литература", которая, быть может, не нужна живописцу, но, видно, не может обойтись Кузнецов без этого проникновения в окружающий его мир, без этой "манеры" видеть в пестроте обступивших его предметов не только "забавные вещицы" мертвой природы, но и затаившуюся в них жизнь.

Утром молятся, утром читают стихотворения, чтоб начать благословением встающий день, а я смотрю, — говорит художник, — на двух индусских львенков, будто имеющих злое влияние на человека, и не только не страшусь их, а, напротив, черпаю в этом созерцании какую-то бодрость и силу.

И этой верой в "уродцев", в своеобразных лар и пенатов, заботливо или зло привязанных к домашнему очагу, Кузнецов по-
 длинно приближается к мировоззрению востока, давая повод искать ориенталистические черты в его искусстве. Но он недоумевающе смотрит, когда заходит речь об ориентализме, как бы не понимая или ища ответа, но ответ уже есть в этом недоумевающем взгляде.

Тот искусственно-культивированный "восточный мотив", который всегда был экзотической прививкой в европейской живописи, обобщаемый в понятие "ориентализма", был всегда чужд Кузнецову.

"Восточность" его не ориенталистична, ибо не привита, а подлинно пережита.

Корни востока, где-то глубоко скрытые, поднялись к поверхности и расцвели в кузнецовской живописи, как подлинное бытие, встречающее мир глазами наивного, но мудрого ребенка.

И в самом деле, не пестроту бухарского базара, не яркость "пышного" востока запечатлел Кузнецов в своих полотнах, а пустоту степного пространства, дав почувствовать в кажущейся "бессодержательности" неба да ковыля, ковыля да неба, столько выразительности, что мы не променяем ее на бедность внешнего богатства.

В калмыкской юрте и верблюдах, в домашней утвари кочагового обихода и в пустоте немых пространств, как будто воплотил он мечту о простом рае, в поисках которого Гоген искал уединения на островах Таити.

Но для парижанина Гогена Таити было остро экзотичным, но чуждым.

Для москвича Кузнецова киргизская степь была родной.

Степь, — этот cantus firmus неизменный мотив его творчества, — для него не экзотика, а подлинное, пережитое, вчувствованное созерцание, обвеянное, ~~и~~ нет, не мистической тайной, а какой-то библейской простотой и углубленным спокойствием.

Степь Кузнецова не романтическая блоковская степь, где над курганами парят орлы, как тени героического прошлого; это и не чеховская, живая, звенящая, а подчас жуткая, но все же "будничная" степь; степь Кузнецова проста, как молитва, выразительна и "празднична", как симфония.

И проникнутые подлинной восточностью его полотна просты и несложны, как просты мотивы восточных напевов, как просты мелодии журчащих фонтанов, как прост весь быт востока, но простота

их запечатлена глубокой тайной зачарованного созерцания, проникшего в сладость иного бытия.

5. Фалилеев.

В мастерских русских художников, да еще москвичей так часто мечтают о религии искусства, о жрецах светозарного Аполлона, в них витает поэтическое вдохновение, а мысли уносятся в широкие просторы, но в них так мало говорят и служат религии ремесла и вдохновению черновой работы.

Я говорю без злого умысла, но тая скорбь, что русские живописцы в огромном большинстве не любят работать, но любят и умеют много и сладостно мечтать.

Отсутствие планомерной, устойчивой и тщательной выучки, которую проходили художники Возрождения, имело последствием то, что русская живопись представляет собою одиноко стоящие вершины больших талантов, но не образует непрерывной цепи горного хребта, то ^{есть} нет в ней той преемственности и слитости живописных ценностей, совокупность которых называем мы культурой.

Поэтому нам, русским, не приходится сетовать, что наша живопись уж так-таки очень ушла в "технику".

Напротив, если **вовременная** эстетическая проблема за последнее время и получила сдвиг в сторону "идеологии", то быть может как раз время пересмотреть и вопрос технического мастерства.

Характерно, что в русской живописи этот вопрос остался чужд той плоскости, в которой он лежал в эпоху Возрождения, когда мастерство понималось, как результат длительного опыта, преемственности традиций, глубокой вдумчивой работы над своим ремеслом.

И если мы говорим, что мы "устали от мастерства", то совсем не от этого культурного мастерства, а лишь от нарочитости и "сделанности".

Тем разительнее контраст, когда в мастерской вас охватывает атмосфера "будней" здорового творческого труда, продуманной, планомерной работы, имеющей в прошлом богатый опыт работы, проникнутой любовью к самой себе, работы прежде всего культурного мастера. Не преувеличивая скажу, что в мастерской Фалилеева я был охвачен той пленительной "деловой" атмосферой, которая витала у итальянских живописцев в лучшую пору Ренессанса.

В мастерской Фалилеева вдохновение размерено и заключено в числовые величины, которые определяют не только составы различных кислот, градаций процессов шлифовки досок, резьбы, травления и печати офортов, где предусмотрены и определены числом не только температуры составов, но и влияние комнатной атмосферы учтено на ход работы.

— "Десять лет я провел, — говорит Фалилеев, — в каком-то одиночестве, словно в пустыне, и отрадно сознавать, что в последнее время в русском обществе возникает интерес к гравюре и офорту, искусству забытому современными мастерами, сведенному на степень прикладной ветви художника."

Да не только интерес к граверному искусству был чужд русскому обществу, ~~и~~ в России не у кого было ему учиться.

И Фалилеев не хочет никого обидеть, когда рассказывает, что гравировальной технике он учился не столько у почетного профессора Матэ, сколько у старых академических служителей граверной мастерской.

То, чему обязан Фалилеев в своем мастерстве, он достиг этого

или самостоятельным путем, или приобрел у западных учителей. С запада вынес он и эту, редкую для русского художника, любовь к черновой работе и весь тот богатый опыт, который делает его культурнейшим из наших офортистов. Если бы у нас было побольше таких работников, как Фалилеев, мы могли бы уверенно говорить о прочности нашей живописной культуры.

"Недельник", 1918 г., № 6 (26марта/
8 апреля), № 7 (2/15апреля), № 8
(9/22 апреля), № 9 (16/29 апреля),
№ 10 (6 мая/23 апреля).