

57.
20.
6.
53.

АБРАМ ЭФРОС

ПОРТРЕТ
НАТАНА АЛЬТМАНА



ИПОВНИК — 1922

АБРАМ ЭФРОС

37:20.6.53



1922
т. 3.

ПОРТРЕТ

НАТАНА АЛЬТМАНА

с/б

с/б



«ШИПОВНИК»
Москва □ 1922

ПОРТРЕТ НАТАНА АЛТМАНА

1.

Если бы времена не были такими бурными, — войны и революции не хлестали так через голову человечества, — и кровь в наших жилах не плясала так судорожно и безрассудно, подпрыгивая, точно вербный чертенок в своей красножидкостной стеклянной прубочке, — я, вероятно, мог бы еще ощущать в себе астрономическое спокойствие, присущее присяжным историкам искусства, и стал бы неспеша, с высоты, исследовать движение художественных форм и разглядывать жизнь моих современников, наклонившись над ними в позе Гуливера, пропускающего между своими гигантскими ногами процессию лилипутов.

Но ныне чувствовать себя историком невозможно. Гений истории вырядился салтимбанком; история выкидывает цирковые курбетты и салтомортале;

историческая почва не перестает ворочаться под ногами, разбухает и шумно трескается; злосчастные аналитики и наблюдатели, не успев наморщить лба для размышления, уже взлетают на воздух и падают, думая только о том, как бы не переломать себе рук и ног; а история истории вычерчивается под их пальцами непонятными, судорожными и даже просто дурацкими зигзагами.

В такие времена что делать нам, как не отказаться честно и сразу от приязательности жрецов и авгуров искусствования и не удовольствоваться простой сменой художественно-критических суждений, набегающих может быть слишком беззаконно и беспокойно, но зато совершенно оправданных событиями текущего дня.

С ее субъективизмом, органически присущим ей вообще; с ее исповедальным характером, наполняющим ее лучшие страницы признаниями на тему «я и такой-то»; с ее стремительным темпом, пульсирующим всеми увлечениями и обидами художественной современности; с ее Сегодня, отрицающим ее Вчера; с ее Завтра,

отрицающим ее Сегодня; с ее горячностью, разбросанностью, изменчивостью, непоследовательностью, недоговоренностью,—она одна, художественная критика, Критика Искусства с прописной буквы, может достаточно ответить трудным условиям нашего нынешнего существования, обнять все и представительствовать за всех, вместив в себя, кроме себя самой, еще и философию искусства, и историю искусства и теорию творчества, и художественную технологию и прочая, и прочая,—точно готовальня, предлагающая чертежнику свой полный набор...

В такие времена тяжелые главы исторических трактатов сменяются заостренными абзацами сочинений критических, а вместо введений пишутся прологи.

Таков и мой пролог к Альпману.

2.

Я рассказываю:

— как все смешалось в доме Облонских; как в искусстве стали замечаться невиданные дополе процессы; как искусство перестало различать в себе отдельные течения; как признаки, когда-то отделявшие одну школу от другой, перестали быть такими признаками; как все признаки переместились и перетасовались, и все оказалось всюду, и нигде не оказалось ничего;

— как теоретики направлений, которые прежде говорили очень разные и непохожие друг на друга слова, и гордились тем, что говорили разное, и не могли друг с другом сговориться, и не успевали друг друга опровергать и отвергать,— вдруг с изумлением заметили, что все они стали говорить одно и то же, что каждый у каждого перенял его мысль

и перминь, и у всех все перемешалось, и все стало похоже как близнецы, и все поэтому стало равно ненужно, и было бы довольно какого-нибудь одного из них, все равно какого, который стал бы этой кашей кормить людей, согласных этой кашей кормиться;

— как художники разных течений, которые раньше работали по-разному, и очень старались быть разными, и гордились этим, и объявляли, что только они, которые так делают, суть художники, а другие, работающие иначе, суть не художники, а Бог знает что,— с таким же изумлением увидели, что и у них ничего непохожего друг на друга не осталось, и опличить их друг от друга больше нельзя, и каждый мог бы друг за друга писать, лепить и строить, и каждый мог бы на чужом произведении поставить свою подпись, а на свое произведение принять чужую, без ущерба для себя и без выгоды для другого;

— как, вследствие этого взаимопересечения и взаиморасстворения, стало утрачиваться различие между художниками талантливыми и художниками бездарными

ми; как у талантливых художников стали особенно настойчиво замечать и отмечать ошибки и слабости, а у художников бездарных—находить и подчеркивать какие-то особенности и приятности; как образовалась одна общая, огромная, бесформенная категория «художников вообще», которых одни критики огулом ругали, а другие огулом хвалили;

— как даже между народами и странами, допеле руководившими движением искусства, и между народами и странами, лишь подбиравшими крошки с чужого стола, стала спираться разница, и как мир перестал понимать, что такое суть французы в искусстве, и что суть в искусстве немцы, и что суть в искусстве мы, русские;

— как вследствие этого произошла дальнейшая чепуха и чортова путаница; как немцы тут же ловко сочинили несколько теорий о том, что у них процветает искусство, чего мир раньше никак не мог разглядеть; как французы, растерявшись от хлынувших хлябей, единственнЫй раз в истории забыли, что они—французы Божьей милостью, и собрались итти по

части художественного ремесла на выучку к нам, русским, а по части художественного вкуса—к немцам; как мы, русские, сразу же потеряли стыд человеческий и страх божий и послали Ларионова и Гончарову обучать французов живописи, а у себя занялись семейными делами и пепушинными боями, справлявая Якулова и Ленпулова, и уверяя Ленпулова, что он лучше Якулова, а Якулова, что он лучше Ленпулова;

— как мастерские художников, раньше накрепко запиравшиеся из боязни, что сосед у соседа что-нибудь подглядит и спянет, вдруг открыли все двери настежь,—и все всех стали звать к себе,—и все у всех стали собираться,—и все всем стали жаловаться, что пошла чепуха и чортова путаница,—и все стали друг друга величать маспитостями и знамениостями,—и все стали друг у друга воспоргаться оставшимися этюдиками и эскизиками,—и все стали друг за друга предлагать оставшиеся этюдики и эскизики в музеи и коллекции,—и все стали друг другу настолько добрыми друзьями, что на общих, огромных, бесформенных вы-

ставках, сменивших прежние выступления групп и течений, принялись с доброй улыбкой друг возле друга вешать оставшиеся этюдики и эскизики, как если бы от малых лет все были влюблены друг в друга, и никогда не было времени, что имя-рек не хотел висеть рядом с имя-реком, имя-рек пребывал себе спену и место имя-река, и имя-рек кричал об имя-реке, что он сапожник;

— как везде заговорили о кризисе искусства; как заговорили о кризисе искусства у нас; как все согласились, что кризис искусства есть; как все у нас пришли в уныние; как пришли в уныние даже первейшие люди; как даже всехипрый Бенуа, дополе один утверждавший, что все обстоит благополучно, ибо весь божий мир превратился в сплошной «Мир Искусства»,—перестал играть лорнетом и пером, и записки; как даже всеядный Грабарь, из боязни опстать от века скупавший для музеев все у всех, и вешавший в музеях все возле всего, дабы всюду был сплошной «Мир Искусства», и Бенуа, его друг, был бы доволен,—теперь не знал,

что у кого покупать, и что куда вешать;

— и как, как, над всей этой чепухой и чорповой пупаницей, поверх унылой русской равнины, заплывшей хлябями,—

— точно над водными безднами голубь Ноя или ворон Гильгамеша,—

— знаменем времени, прищуриваясь, прицеливаясь, примериваясь, носился дух Напана Альпмана, зорко высматривающего твердую землю, и знающего, что нынче пришло его время,—время Напана Альпмана,—жить, творить и величаться.

3.

Эсхатологические черты в его облике так крупны, что их труднее проглядеть, нежели заметить. Он ходит среди нас живым символом попопа. Он не подмигивает и не принимает значительного вида,—но, поглядев на него, каждый знает, что в общей гибели это спасется. Его внешний образ силен и закончен. Он зловещ и пруден, но он покоряет нас впечатлением, что от него податься некуда.

У него скорее облик собирательного существа, нежели отдельной личности: его душевный склад—пронзительный и острый, однако скрывающий свое жало, как кошка—когти, в мягкости поверхностного общения;

ум—холодный и быстрый, играючи разбирающийся в хаосе событий, всегда точно опличающий блеск летучих эфемерид

моды от горения больших свечей современного искусства; но и всегда приглашающий свою слишком жадную разборчивость, дабы не испугать тех, с кем он приходит в соприкосновение;

темперамент—позволяющий ему чувствовать себя особенно хорошо именно в общем смятении и беспорядке, легко ныряя в панической толпе художников, как ныряют природные люди ярмарок и базаров, артисты человеческих скопищ, погружаясь в них, но не исчезая, и оказываясь поверх всех плеч и голов, на каком-нибудь боченке, повозке или ларе, когда можно припнуться к себе взор и слух людских мирriad;

воля—напряженная и хищная, совершенно непоколебимая в стремлении добиться своего, умеющая затаиваться и выжидать, способная пригнуться до земли и даже войти в нее, чтобы не надломиться под тяжестью какого-нибудь гиганта искусства, наступившего Альмана на общей дороге современности, но выпрямляющаяся эластично и уверенно сейчас же по мере того, как проводившееся чудовище освобождает место;

восприимчивость—напоминающая лист бумаги, смазанный клеем,—удерживающая все, что наклепим и осядет,—не пропускающая мимо даже мелкого изобретения мелкого таланта и случайного приема случайной знаменитости,—складывающая их методически и настойчиво в запасах памяти;

вкус,—в противоположность уму,—медленный и осторожный, оподвигающий надолго возможность использовать собранное,—почти колеблющийся, почти готовый вовсе отказаться от точных определений и оценок,—но на последях, подхлестнутый умом и волей, всегда безукоризненный в своих конечных выводах, если и неприятный, то лишь тем, что носит на себе печать усилия и упоминания, покрывая иногда искусство Альпмана как бы испариной лошади, под хлыстом сдвинувшей с места слишком большую кладь;

воображение — цепко держащееся за каждый достигнутый результат,—закрепляющее наглухо каждую удачу фантазии,—однако разогревающееся столь тяжело и медленно, что нам, зрителиям,



„Автопортрет“.

1912.

легко усомниться, есть ли у Альпмана действительная творческая изобретательность, или она подменена выдающимся даром комбинаций, хитрым умением размещать старые элементы на новый лад, пригоняя их друг к другу так, что швов и скреп не видно;

наконец, его искусство—до странности слаженное и чистое, искусство изумительно монолитное, искусство подобное бильярдному шару, гладкое, тяжелое, лощеное и холодное; искусство столь отточенное и отполированное, что с какой стороны к нему ни подойдешь, наталкиваешься на ровное сопротивление блестящей, округлой и ледяной поверхности; искусство возбуждающее в нас сначала удивление, а потом подозрительность: мастера последнего пятидесятилетия были не таковы,—они не прудились над тем, чтобы скрыть себя от нас; они приучили нас к тому, что в их искусство входы были всегда открыты; они могли нас не замечать и нами не интересоваться, и часто, великие чудачки, они утверждали, что нас просто нет, когда мы были у них под носом и

возбужденной толпой шумели над их работами; но никогда они не спавили между собой и зрителями заборов, запворов и засовов; и воп:—стоя перед Альпманом, мы спрашиваем себя, откуда у него эта старапелвная замкнутость? и мы думаем: может быть и в самом деле у него есть что хранить, но может быть и то, что он слишком беден, и что это лишь тактика лукавой нищеты, нежелающей выдасть себя: так Последний Дворянин где-нибудь в эмиграции будет носить, за неимением другой одежды, прямо на голом теле придворный костюм и на неприглаженной голове—треуголку.

4.

Альпман появился среди нас лет десять тому назад. Он появился бесшумно и уверенно. Однажды художники и художественники заметили, что их число спало на одну единицу больше, чем прежде. Но особого интереса это не вызвало. Альпман не шумел, не кричал «Я! Я!», не разводил теорий. Все произошло чрезвычайно спокойно и тихо; может быть надо сказать: все произошло чрезвычайно прилично. Альпман вошел в чужое общество как к себе домой, и сразу спал существовать в качестве равноправного сочлена.

Он сделал это с такой безукоризненной вескостью, что все инстинктивно подвинулись и дали ему место. Казалось, каждый был уверен, что все остальные, кроме него, хорошо знают вошедшего, и он, незнающий, пожалуй, даже виноват

в том, что его не знает. Только два-три человека, понизив голос и наклонившись друг к другу, спросили, откуда прибыла молодая знаменитость, ибо по всей видимости, он был столь же знаменит, сколь молод. Но так как спрашивающие были из числа присяжных биографов и библиографов, у которых на карточках ничего не значилось под словом «Альпман», и интересами которых никто кроме них самих не интересовался, то и удовлетворить друг друга они не могли; а попытки расспросить других встретили даже обидное недоумение, до такой степени Альпман уже казался своим человеком и старым членом общества.

Все сразу забыли, что он неизвестно где родился, и неизвестно где вырос; никому не представлялось подозрительным, что у него как бы не было детства; что не могли назвать его учителей; что он держался зрелым художником, никогда не быв молодым; что он числился крайне левым, ничем того не проявив; что в своей работе он был гомерически скуден среди общего многоделанья; что никому не удавалось подглядеть его ошибок, колебаний

и неудач; что это был художник без черновиков; что в 23 года он был так загадочно закончен; что в 23 года он был так спранны музеен...—Магия, которой был наполнен воздух вокруг Альпмана, делала правдоподобным все неправдоподобное!

Благодаря ей, Альпман, как герой сказок, мог очутиться прямо в середине жизненной карьеры, и продолжать путь, которого он никогда не начинал. Альпман сразу занял место в виднейших группировках; Альпман сразу стал членом влиятельнейших кружков; Альпман сразу попал в поле зрения руководящей прессы; Альпман сразу приобщился к крупнейшим кошелкам художественной биржи. И среди всех этих удач, которых его сверстники ждут годами, а получают крупными, он оставался спокоен и бесшумен: точно все делалось помимо него и за него; его судьба ни разу не изменила ему: кто-то, — не он сам, — хлопотал, чтобы «Дама с собачкой» попала в стены Русского Музея; кто-то — не он сам, — грозил и грохотал, когда старики «Мира Искусства» как-то обошли его избранием; кто-то продавал его

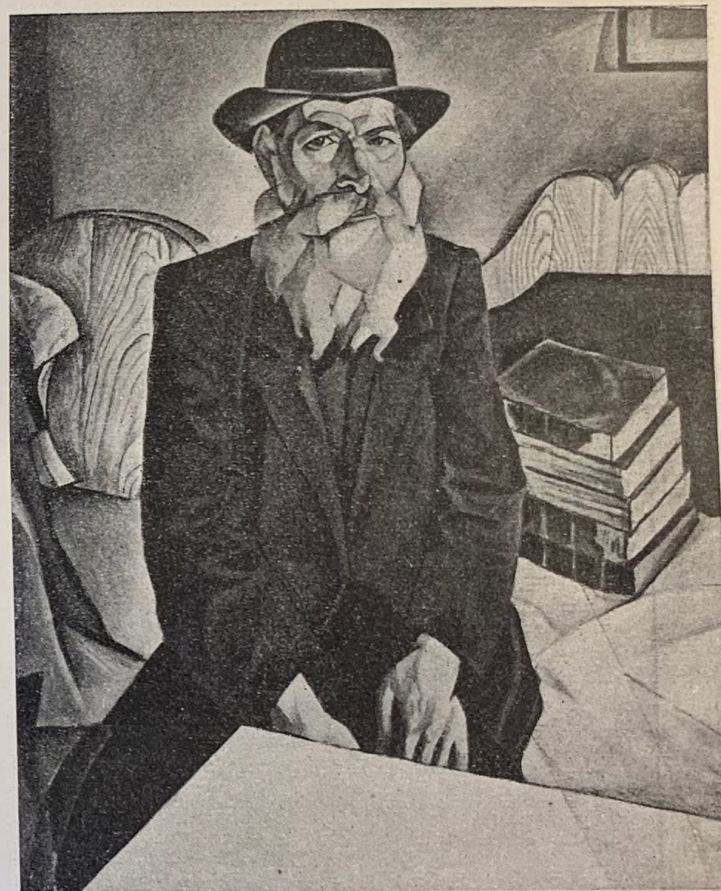
единственную скульптуру в гельсингфорский Апенеум; кто-то засыпал его заказами, кто-то делал за него одно, кто-то делал за него другое: кто-то за Альмана всегда прокладывал путь Альману.

5.

Но он стоил того. В своих отношениях к искусству он проявлял тонкость, которая была восхитительна. Он был несомненный прищлец, он был еврейский юноша бахур из Винницы (с тех пор мы кое-что узнали: две-три даты и два-три факта!), он был недоучившийся питомец одесского Костанди, он так и не кончил ни одной художественной школы, он лишь несколько месяцев побывал в девятьсот одиннадцатом году в Париже, он и там только смотрел, впитывал и размышлял, был сам себе учителем и учеником,—но он появился в Петербурге, зимой 1912 г., таким аристократом от искусства—артистократом европейского склада,—что все мы готовы были предположить за его спиной наличие самой утонченной генеалогии.

Упущенная генеалогия...—За его спиной была всего на всего лишь национальная способность еврея принимать окраску и вид окружающей среды. У Альпмана был дар еврейской мимикрии. Добрый жребий его состоял в том, что он был одарен ею до совершенства. Он окрасился Европой молниеносно и прочно. Попав из Одессы в Париж, бахур Натан Альпман стал сразу Monsieur Nathan Altman, миновав воздействие всероссийского Петербурга и всерусской Москвы. Он распоряжался своим европеизмом просто и свободно. В Петербург он прибыл даже в поношенно-европейском виде, словно Европа была его исконной родиной, а к русским берегам его прибил какой-то роковой и странный случай, как некогда Тома де Томона в изображении Ф. Ф. Вигеля.

На русские влияния он как будто не реагировал. Его можно было спирать и мыть в десяти российских водах,—он выходил из них все таким же бесшумным, блистающим и холодным. В этом была причина его успеха и значительности. Его живопись была европейской



„Старый еврей“.

1913.

складки. В ней было то, что являлось предметом всегдашней тоски русских художников, чьи национальные влечения возникают не столько от ощущения себя русским, сколько от противоположения себя европейцу: своеобразный национализм от обратного — национализм au rebours.

Петербург мог особенно оценить европеизм Альпмана; Петербург его оценил. Альпман попал еще в полосу гегемонии «Мира Искусства», которая, правда, быстро заканчивалась, но еще не закончилась. Старики «Мира Искусства» еще считались аккредитованными европейцами при русской художественной культуре; европеизм был их главным коньком. С появлением Альпмана они стали казаться старомодными и смешноватыми. Достаточно было посмотреть и сравнить, чтоб сразу же почувствовать разницу между ними, опечесственными барами, англоманами и галломанами русского финала XIX века, старающимися так же поставить на европейский лад свое искусство, как в финале века восемнадцатого их прадеды свою речь, жилеты и сады,—и этим Натаном Альпманом,

прибывшим из Парижа европейски отшлифованным насквозь и поверху.

Альпман принес к нам новое понятие о том, что значит быть европейцем в русском искусстве. С той поры и по сей день он остался единственным представителем этой разновидности. У него можно найти какие-угодно недостатки и достоинства, но среди них нет одного исконно русского и типично русского: провинциализма—милого и ужасного провинциализма нашего искусства, прогательного и невыносимого, свежего и упомительного, которому мы все так радовались и который мы все так брали.

Как часто русские критики, опытные и неопытные любители чужих краев, спрашивали с тоской: где русская живопись, которую можно послать в Европу с уверенностью, что там не спросят: «это вероятно из России?» тем тоном, каким мы спрашиваем провинциала: «вы из какой губернии?»—О, если дело идет только об этом, то вот Альпман,—вот, наконец, Альпман, теперь можно послать всего Альпмана, и ни один тончайший

француз не сделает предупредительно наивного лица и не заговорит, как бы мимоходом, о «нераспращенных силах провинциальных культур». Другой вопрос, заговорит ли он вообще о чем-либо перед Альпманом...—но это уже вопрос о размерах альпмановского дарования, а не о виде его.

Альтман—математик искусства, а не поэт. Если у него есть вдохновение, это—вдохновение вычисления, а не одержимости. «Поэзия, прости Господи, должна быть глуповапа»...—но этой пушкинской мерки к нему никак не приложишь. Альтман удручающе умен, или радуяще умен—смотря по вкусам—но он умен всегда! Точно так же он удручающе удачлив, или радуяще удачлив,—но всегда удачлив!

Чего хотели бы мы другого?—О, разумеется, ничего: Альтман такой законченный и превосходный художник, что упрека не наворачивается на язык. Но почему то невольно и бессмысленно вздыхается: «ах, если бы...» Конца у этого «ах, если бы» конечно нет, ибо его нет в самом деле. Вероятно, так вздохать можем только мы, россияне; нам просто трудно

в этой атмосфере западного чекана и холода: «Point de contraintes fausses,—Mais, pour que tu marches droit,—Chausses, Muse, un coturne étroit»... Мы тайно замираем от робости перед этим требованием Теофиля Готье. Мы говорим: «Конечно, конечно,—так только и должно ходить искусство, но... у нас такие старые мозоли и такая старая привычка к мягкой, широкой и теплой обуви; ведь валенки—наша национальная обувь!» Я даже думаю, что если бы нам не было очень стыдно перед Европой, мы бы Русскую Музу всегда водили в валенках. И вот мы почтительно стоим перед спрогим обликом альтмановского искусства, но мы вздыхаем...

Нам трудно понять, что Альтман никогда ничего не терял, что он не знает случайных движений и жестов, что когда он проводит черту углем или мазок кистью, он их делает наверняка, что он их делает только наверняка. Недаром его называют художником без черновиков.

Организованность его художественной воли изумительна. Это не художник, а «де-



лец искусства» с мертвой хваткой, не-
знающий неудачных комбинаций и остаю-
щийся в выигрыше при всяком положении.

Написать картину—значит для него
решить уравнение, в котором все части
ему ясны. Он должен наперед знать ре-
зультаты. У него всегда есть или точ-
ный расчет, или же нет ничего. Неожиданность—его худший враг. Он не терпит порывов. Он не знает, что значит творческая бессонница. Моцартовское «Вчера меня бессонница томила» есть для него только старинный курьез. В душевном споре Моцарта и Салвери он на стороне Салвери уже потому, что он на стороне самого себя. «Музыку я разъял, как труп»—воп что ему понятно и знакомо до тончайшей тонкости.

Перед тем, что не разбирается, он опускает. Если что-либо в искусстве его возмущает, то именно эта последняя прозрачная капля, которую он не может ни разложить на части, ни взять целиком незамутненной. Она дается только «гуляке праздному», между тем как артистическое безрассудство есть вещь, которой он кровно не понимает.



„Пейзаж“.

1913.



Он даже не пробует драпироваться в эту романтическую вепошь. Она мешает его движениям художника. Он путается в ее свободном покрое. В ней есть какая то несоразмерность частей, которая претит его любви к строгости и слаженности. Он своеобразно спыдлив, — романтическая вольность творчества кажется ему неряшливостью, неодептостью, почти уличным беспыдством. Говорить о «свободе творчества», сказать что художнику следует «петь как поет птица», значит для него то же, что сказать, что нужно обратиться в какого-нибудь туземца ньям-ньям и питаться человеческим мясом. Пафос искусства он ощущает совершенно иначе. Он человек новой Европы. Его восхищает в проявлениях творчества организованность и закономерность. «Необходимость» наполняет его таким же трепетом радости, как былого художника «Свобода».

Если Альпману сказать, что его творчество механично, он расцветет от удовлетворения. Принцип экономии энергии, и производительности ее расходования, заложен в самой сердцевине его ис-

куссства: каждое усилие должно доходить до цели и оплачиваться результатом. Альтман по природе своей не в состоянии выронить из рук то, что в руки попало, но он не возьмет и ненужного. Он не сделает лишних усилий, но и не сделает усилий недостаточных. Он каждую минуту может подвести итог сделанному и сказать, сколько нужно ему и что нужно ему, чтобы довести ее до конца. Его картины можно было бы называть произведениями, и он, умник, считает это опять таки столь же высокой похвалой, сколь глубоко оскорбился бы художник старого склада.

Мы с молоком матери всосали в себя представление о том, что наростанию вдохновения нет закона. Капризы творческой воли для нас аксиоматичны. Гений художника неупорядочен. Он плодовито и порывисто забрасывает нас произведениями в один год, а потом может молчать целое пятилетие. Расчетливость и постоянство не для него. Величайшие уста даже сказали об этом: «Гордись!» и, предчувствуя вопрос «почему?», отвечали спранным афоризмом:

«Запом, что ветру и орлу, и сердцу девы нет закона...» Но можно ли представить себе с этим «запом что» Альтмана? Если это «запом что» обязательно для художника,—тогда он не художник, а рабочий от искусства, и опять таки это не только не удручит, его, но даст высшее удовлетворение.

Его идеал—непрерывность и равномерность творческого действия. Он стремится получить в известное количество времени известное количество выработки. Разумеется, это не фабрика искусства, но это—техническая лаборатория. Его картины, его графики выходят из его мастерской как выходили аэропланы Блерио из его гаража. Это не поток вещей, а редкие единицы. Альтман мог бы занумеровать их, как нумеровал Блерио: Моноплан № 8... Моноплан № 16. Поэтому у каждой картины Альтмана есть своя биография—долгая история рождения. Каждая его вещь есть организм с иной конструкцией, ибо это индивидуальное построение, а не массовая выделка.

Вот почему у Альпмана так мало работ. Я думаю, что не преувеличу, если скажу, что среди молодых русских художников у него самый короткий список произведений. Повторять ему легко. У него есть усидчивость и работоспособность. Будь его работы совершенно пождественными—Альпман делал бы их десятками. Он мог бы производительностью сравниться с Кончаловскими, Машковыми, Коровинными, Кузнецовыми. Но то, что прекрасно в них—было бы невыносимо у него. «Салберизм» плодотворный—ужасен. Альпман многоделающий был бы не создателем художественных ценностей, а фабрикантом предметов массового производства. Он же хочет быть строителем: в этом заключается его честолюбие.

7.

Это тот же идеал, что у всего крайне левого крыла художников современности: они тоже—не живописцы и не скульпторы, а строители живописных и пластических форм: они—конструкторы живописи и скульптуры: они—такие же организаторы художественных тел, как современные механики и инженеры в области своих машин и построек. Они легко могли бы повторять старые системы отношения художественных материалов, но это—плохо, и на старом языке искусства это именовалось подражательством, эпигономством. Их общее честолюбие состоит в том, чтобы открыть новые формулы сочленения художественных элементов: их мечта—быть изобретателями в искусстве.

История искусства есть, с этой точки зрения, история пластических изобре-

ний, и должна писаться так же, как пишется история паровой машины, или история воздухоплавания. «Карпина», «стапуя», в обычном смысле слова, представляется им такой же смешноватой, отжившей стариной, как рывдваны, дормезы, дрожки и прочие чудаковатые экипажи минувших дней. Вместо картин и стапуй — у них есть «рельефы» и «контррельефы» — есть скрещение чисто живописных форм с чисто скульптурными: *sculptoreinture*, — есть живописная планиметрия супрематизма. У них есть Таплин и его группа, Малевич и его секта, Архипенко и его подражатели. Названий для своих произведений они избегают: что значит «Вечер», «Дождь», «Коленопреклоненная», «Гладиатор»? — ведь это только беспомощная и беззаконная апелляция к природе! — Они предпочитают метить свои работы номерами, ибо номер показывает очередной итог очередного изобретения или усовершенствования.

Таков пафос Альпмана. И однако этот пафос есть только официальность; это — его, так сказать, паспорт; а сущность, сокровенность, подлинность — не



1914.

„Еврейская графика“.



пакова. Тут-то и начинается смысл нашего проникновения за пределы блестящей и твердой оболочки его искусства. За его очевидной современностью, за его столь счастливой левизной, притаилось другое начало. Что оно столь хорошо прикрыто — нас несколько не удивляет. Такт Альпмана нам известен. В конце-концов он состоит, главным образом, в том, что Альпман не ходит туда, где он может поскользнуться и быть не на высоте положения. Он никогда не рискует и потому не проигрывает. Но под наружным видом законченной уверенности он носит ущербленность самим собой. В чем состоит она? В том, что он срединный человек. Он искусно сидит между двух стульев, так что с каждой стороны кажется, что сидит он именно на этом, одном, ближайшем к зрителю; но все же под ним два стула и сидеть ему неловко.

Его честолюбие состоит в том, чтобы быть конструктором, и однако он не конструктор. С другой стороны, всего неприятнее ему старое художественничество, и однако в нем есть старый художник. Положение трудное: ведущее к

раздвоенности, следовательно к ослаблению. Но будем верить в Альпмана!

Спросим себя так: что делать историческому движению искусства с «контр-рельефами» и «супрематизмом», как не взять то, что они в попе лица и таланта открыли нового, и вместить эту новизну в традиционную линию, а их самих предать собственной участи. Она, конечно, будет прагматична; вернее — она уже стала прагматична, и вся задача для умного художника в том, чтобы во время войны и во время выиграть, не дать увлечь себя вниз, к распаду. Альпман так и делает. Он приходит и уходит всегда во время. Он не сектант, и героическое упрямство не для него, но он знает, на что годны «контр-рельефы» и «супрематизм». Он использовал в них то, что можно использовать; когда же шестерня этих машин искусства потащила все левые измы на отброс в «мусорные ящики истории», — он был уже поодаль, в безопасности и с приобретениями.

Он взял у измов повышенное чувство изоэстетности в разработке поверхности каждого вершка полотна, он узнал, что

значит игра свободного пространства и сочетание абстрактных плоскостей, — что значит бросить вперед рельеф и вдавить впадину, — что значит столкнуть два контура, пересечь две геометрические фигуры, скрестить две объемных формы...

В этих вещах он — действительно левый, совсем левый, конструктор от живописи, инженер от искусства — строитель современного склада, упорный применитель упорных форм, художник с сертификатом, подписанным самыми крайними, роковыми людьми левых течений, — соратник Пикассо и Таплина, Шагала и Малевича, Боччиони и Архипенки.

И тем не менее, это — мундир, это — декорация, это — деревья, из-за которых можно не заметить леса; а лес Альпмана — старый лес, привычный лес, исходный лес: — живопись как живопись и скульптура как скульптура, какая была, какая есть, и какая будет. Портреты Альпмана суть обычные портреты, его пейзажи суть пейзажи, натюрморты суть натюрморты; они все-

гда хранят в себе старое, основное, выверенное свойство каждого такого рода искусства, и если уклоняются от него, то лишь наполовко, чтобы не повредить своего родового признака: портрет Альпмана всегда похож на портретируемого, пейзаж — говорит о лице природы, натюрморт — верен облику предмета; но все это хитро, вкусно, умно, расчепливо приправлено сдвигом, разрывом, сложной фактурой, многопланностью, как кушанье приправляется пряностями.

Левизна Альпмана есть именно перец на традиционности его искусства. Альпман всегда держится на линии золотого разреза движения: все у него очень современно — но не слишком современно, очень крайне — но не слишком крайне; это вполне левые вещи, выставленные для вполне передового зрителя, но... не в «салоне отверженных», а в музее.

Конечно, они попадут там не в залы стариков, а в залы современного искусства, самого свежего, самого последнего, какое существует, — какое даже

еще не представлено: это — крайнее острие музея, упершееся вплотную в современность, но все же это «музей» и по духу, и по плоти, и когда вещь Альпмана вносят в эти стены, в которых почиет дух истории, ей и приживаться в них нечего: она сразу становится своей, исконно музейной, исторической, родственной всем тем полотнам, которые давно уже живут в этом бледном воздухе свяпилища. В Элизиум художественных теней входит родственная тень, ибо как Альпман от рождения зрел, так его искусство от рождения музейно.

В этом проявляют себя два крупнейших дара, оппущенных Альпману. С одной стороны у него тончайший нюх на новизну, с другой стороны, всякую новизну он превращает в служанку традиций. Еще «молчит сомнительно восток», а ноздри Альпмана уже расширяются и он чует; не «что-то» чует, не «вообще», идеп-де «нечто», а именно «по-то», «такое-то», ясное и определенное; появляются его новые картины, и на них точно и последовательно выражается то, что он расчуял и что можно вместить в общее печение искусства, не насилуя его исконных форм и не нарушая его наспоящей природы. В этом смысле есть нечто барометрическое в Альпмане,—я говорю: барометрическое, а не пророческое, ибо Альпман пророк и ведун было бы выражением столь же не-

верным, как Альпман конструктор и изобретатель.

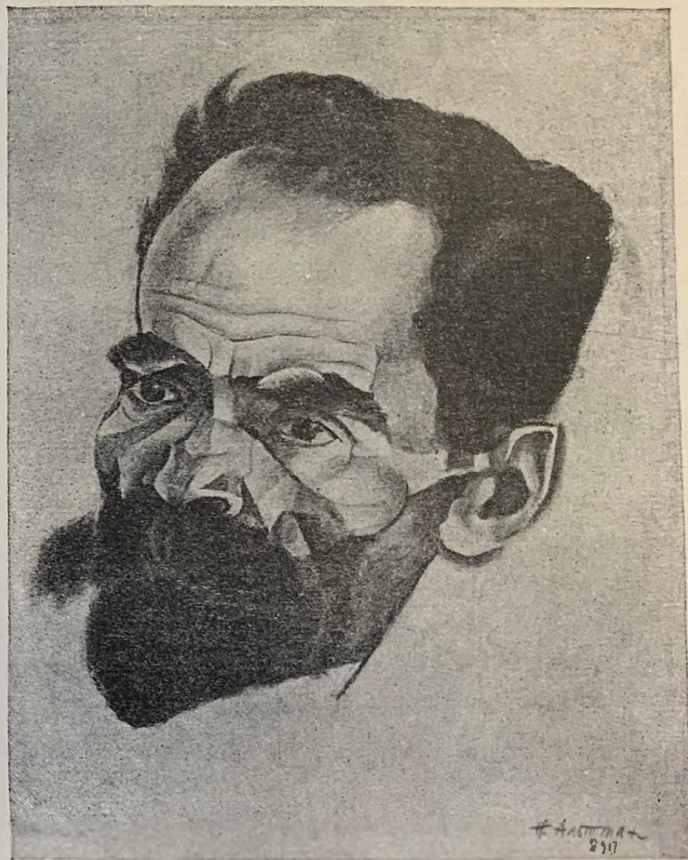
История альпмановского творчества, с точки зрения смены в нем форм левого искусства, может быть разделена на четыре периода, начиная 1906 годом—предпоследним годом его пребывания в Одесском училище, которое он бросил в 1907 году по неудовлетворенности обучением—и кончая текущим 1922 годом. Эти четыре периода делятся на: а) период 1906—1910 гг.,—период импрессионизма (Одесса); б) период 1911—1912 гг.,—период европейского ученичества (Париж); в) период 1913—1917 гг.,—период кубизма (Петербург); г) период 1918—1922 гг.,—период футуризма (Петербург—Москва).

Конечно, эти границы относительны, не только потому, что конец одного проникает в начало другого, и эклектизм Парижа окрашивает первый год Петербурга (1912), а кубизм 17-го года протягивает щупальцы вплоть до 1919, но еще и потому, что Альпман не доходит ни в чем до конца, и полирует свое искусство только по поверхности, меняя мас-

ки и моды, а не природу и мирозерцание.

Однако для характеристики альпмановского чувства и для анализа того, что такое импрессионизм, кубизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм в понимании Альпмана (ибо по истине это — особое понятие: альпмановский изм!) наши четыре периода столько же реальны, сколько и крипически удобны.

Начнем с первого. Когда я думаю, что в 1906 году нашему герою было 16 лет, что в те годы от одесского искусства до Европы сорок лет скачи — никуда не доскачешь; что Костанди был только Костанди; что даже в Петербурге все еще усердно цвел романтический репроективизм «Мира Искусства», гулявший между «Версалями» и «Царскими Селами», что даже Москва была еще под апогеем влияния «Весов», и до «Голубой Розы» оставалось целых два года, а до первых выставок западных нео-импрессионистов в салонах «Золотого Руна» — даже три и четыре; — когда я думаю, что в эти годы подросток Альпман каким-то верхним чувством расчужал пленэр, пуантизм (мо-



„Портрет Д. Пасманника“.

1917.

жет быть, по репродукции, может быть по рассказу, может быть по домыслу: припомним «Житие Сезанна», плохие репродукции с Греко и «Даму в боа», — смотри «Евангелие от Бернара»), — я восхищен и умиляюсь!

После этого можно ли удивляться, что начатки кубистического печения обнаружили себя в его картинах в числе наиболее ранних проявлений кубизма в России, еще в пейзажах с прямоугольными домами 1911 года, — года, когда полк еще начинал становиться на ноги «Бубновий Валет», взявший у нас по принадлежности знамя движения; — что в области, параллельной основному печению его работ, в области еврейского искусства, Альпман открыл собой новую главу «национального народничества» своей золоточерной «Еврейской графикой», и что это случилось еще в 1914 году, когда Шагал только лишь заканчивал свои парижские неистовства, а хороший рисовальщик семейных сцен Пастернак снисходительно и дрянно перерисовывал, с синагогальных завес и чехлов на свитках торы, тех геральдических зверей,

за которые получил среди еврейской молодежи столь обидную парافразу своего имени; и наконец, что Альпман одним из первых оказался в руководящей группе художников, объявивших диктатуру футуризма в Советской России, и не только приложил руку к тем декорировкам площадей и улиц, какими российские футуристы почтили приход коммунистической эры,—но даже принял на свои плечи, со всей находчивостью дипломата, решающего щекопливую задачу, то историческое одеяние Александрийского столпа, которое в октябрьские торжества 1918 года пересекло его вековую колонну разноцветными холщевыми треугольниками и сегментами, повисшими на ней по правилам абстрактного конструктивизма.

Конечно, во всех этих проявлениях было много странного: чутье Альпмана оказывалось что-то уж слишком хрупким и деликатным: обнаружив и отразив первое проявление нового изма, оно вдруг, без всяких поводов, как раз тогда, когда, казалось, только бы и начать пользоваться своим приоритетом,—неожиданно пря-

тало свои проявления, как бабочка хоботок, и иногда протекали целые голы, прежде чем Альпман снова обращался к тому, что некогда он же первый расчуял, и что за это время уже другие успели сделать своей собственностью и даже укрепиться в звании мастеров и вождей. Это явление свидетельствует, что чутье Альпмана носило только разведывательный характер, само же его искусство живет какой-то другой жизнью,—но, как бы то ни было, факт остается фактом, и история альпмановского искусства есть восхитительная история барометрического предсказания приходов и уходов левых измов в России.

Но восхитясь, и умилившись, и отдавши должную дань этому поразительному феномену, мы не упускаем из виду нашей главной цели и спускаемся несколькими ступенями глубже. Перед нами темнота, — в темноте смутно обрисовывается настоящий облик альпмановского искусства. Мы подходим ближе и разглядываем его: каково же оно?

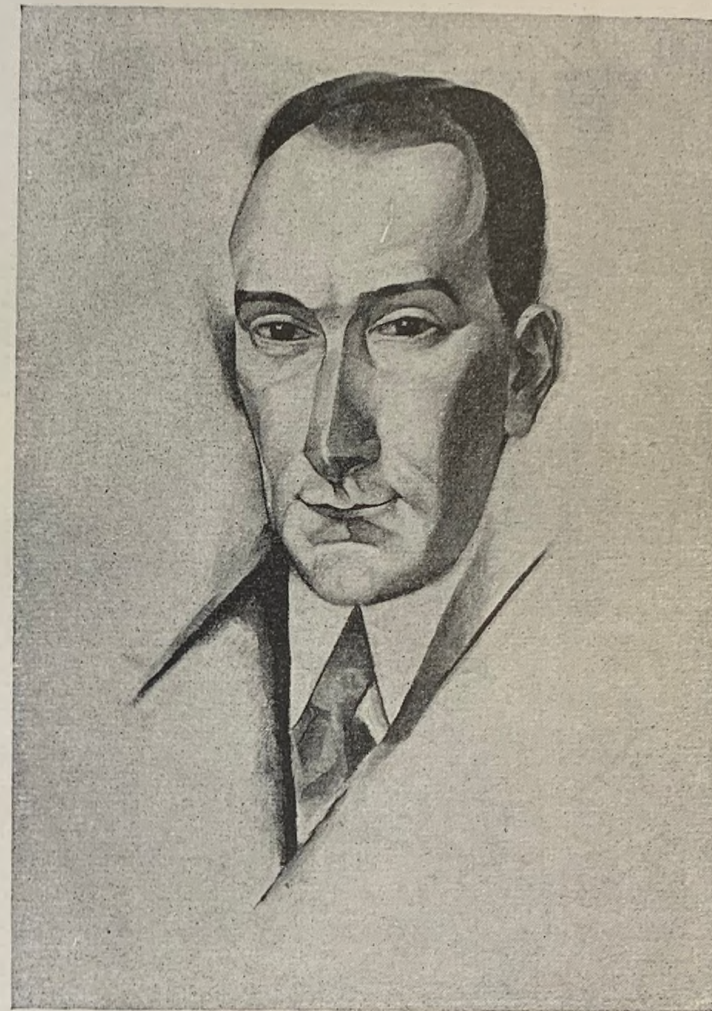
Мы знаем: измы проходят, — Альпман остается. Альпман — искусный делатель гримов, умеющий заставить даже на близком расстоянии принять наложенные краски за настоящие черты лица. Но зададимся целью удалить ретушь и наладку и восстановитъ его подлинный облик, — мы получим итог, который сначала покажется неожиданным и даже парадоксальным, а потом станет бесспорным, ибо его каждому легко проверить.

Этот итог можно было бы выразить так. Если спросить, какой эпохе родственна природа альпмановского дарования, то обнаружится, что Альпман, по своему настоящему, пайному, кровному отношению к предметному миру, стоит на ступени не 1920-х годов, и даже не 90-х или 80-х прошлого века, а где-то в самой близи начального реализма, русского курбеизма Крамского и раннего Репина, — с их прямолинейной, можно сказать, святой бережностью к вещи, какова она в действительности, — с их наивным реализмом, — с их влюбленностью в материальность предмета, — с их чувственным ощупыванием каждого куска поверхности, — с их стремлением передать все ее физические свойства.

Не дадим себя в обман второстепенным свойствам альпмановского искусства. Будем говорить о сути: по сути это — тот же конструктивизм, только с другого конца, — не с точки зрения искомого, а с точки зрения уже существующего; и тогда, и теперь предмет, как чисто живописное явление, отвер-

гается, и тогда и теперь художественная вещьественность предмета одна влечет к себе; она одна наполняет сердце художника пафосом. Различие состоит только в том, что тогда эта любовь к вещьественности соединялась с тенденциозным использованием изображаемого предмета, теперь же, у Альтмана, эта вещьественность соединяется с абстрактивизацией его прикладных свойств. Но эти различающиеся приставки—суть элементы вне художественные, лежащие за скобками, они—вторичные, и потому не решающие; а по существу и формально, по приемам ремесла и по направлению духа, по обработке материала и творческому складу, Крамской такой же вещьественник, как Альтман, оба они принадлежат к одному типу художника, хотя и живут в разные эпохи и одеты по разной моде.

Если мы не будем отступать перед деформаторским нарядом альтмановских вещей, заставим себя преодолеть их сопротивление, и добьемся ответа, каков метод работы Альтмана, тогда сравнение его приемов с приемами подлинных



„Портрет М. Вавельберга“.

1917.



мастеров абстрактивизма и деформаторства даст поразительную картину. Мы обнаружим, что сначала Альпман идет всегда нога в ногу с настоящими кубистами, супрематистами, конструктивистами; но он проходит этот путь не целиком, а только в части, при чем самое любопытное состоит в том, что Альпман бросает спутников как раз в решающий момент, когда начинается спуск дороги, и идущие подходят к цели. Именно в это мгновение Альпман поворачивает назад и возвращается к исходной точке. Это происходит у него так: возьмем его кубическую фазу: настоящие кубисты очищают какую-нибудь позирующую им госпожу или господина от всех пластов, выросших на первичном сочетании первичных объемов, составляющих их фигуру; для этого кубист сначала абстрагирует личные черты модели, капризы природного индивидуализма, доводя их до черт семейно типических; затем эти последние расчищаются до вообще-человеческих: под этим пластом обнаруживается та форма, которая описательно может быть представлена в виде оболваненного

манекена из камня, какой обычно подготавливается формовщиком для скульптора; наконец, вскрывается последнее, простейшее, абсолютное отношение последних, простейших, абсолютных объемов: теперь—кубист у цели, к которой стремился: кубистическая живопись, кубистическая скульптура закрепляет полученный итог.

Но вот что мы видим у Альпмана: он идет по пути кубизма до того места, когда ему уже видны последние формы но он глядит на них издали, как бы запечатлевая их в глазах и запоминая абсолютную структуру своих женщин и мужчин; на этом его движение вперед кончается. Он начинает двигаться вспять. Он опять покрывает эти первоформы одним пластом за другим, он продолжает наслаивать их до тех пор, пока снова восстанавливаются и н д и в и д у а л ь н ы е особенности данного человеческого лица. Кубистические выпуклости и впадины становятся у него подавленными и индивидуализованными. В этих столь похожих портретах проступает, с одной стороны, основное, незыблемое,

исконное строение начальных форм человеческого лица, но с другой стороны, эти начальные формы в свой черед зацветают чертами неповторяемого своеобразия данной единственной человеческой особи.

Таков характер всей линии альпмановских изображений: — от автопортрета 1912 г., — через «Даму у рояля», «Старого Еврея», «Н. Добычину» 1913 г., — «Анну Ахматову» 1914 г., — портрет «Дзюбинской» и «Н. А. К.» 1915 г., — скульптурную голову «Молодого еврея» 1916 г., — к портретам «М. Вавельберга» и «Д. Пасканина» 1917 г., — «С. И. Г.» и «М. Ясной» 1918 г., — вплоть до мемориального бюста «Рентгену» 1919 г.

Кубистическая картина, кубистическая скульптура Альпмана готова. Его кубистическое назначение выполнено. В чем оно состоит, теперь ясно: кубизм вошел в ицию, традиция приняла кубизм.

Это повторяется в каждом из четырех хронологических отделов его искусства. Опойдем на десятилетие назад, к периоду 1906—1910 г. Можно уже наперед ожидать (зная свойство Альпмана одевать по последней моде свою истинную природу «начального реалиста»),— что формой альпмановского импрессионизма будет пленэр типа Сейра и его эпигонов, ибо этот вид пленэра есть поверхностная игра света на неизменном и прочном облике вещей.

Этим отличается он от классической линии импрессионизма,—от импрессионизма Мане и Моне, Писаро и Дега, у которых, при всех различиях и даже опталкиваниях друг от друга (мы опнюдь не забываем особого облика и места каждого из них), импрессионизм все же был не простым приемом ремесла, но

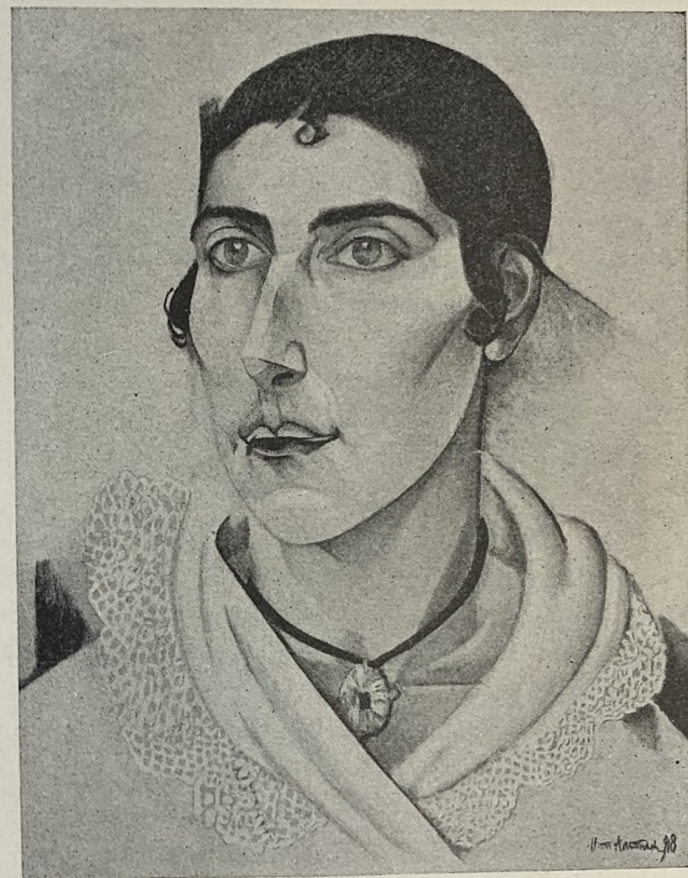
универсальным художественным миро-созерцанием, совершенно целостным путем познания мира, исключаящим всякий другой путь. Уже у Сейра это стало больше техническим приемом, чем выражением «видения художника», а у его эпигонов же это сделалось всего только манерой: «пуантелизмом»; и таким же приемом, хопя и видоизмененным, это стало у Альпмана.

Для молодого Альпмана есть в мире непрекаемость: жизнь кругом него: есть бабушка, есть мать, есть брат, есть товарищ, которые существуют независимо от того, видит ли он их или не видит; все они имеют определенный и автономный облик, безотносительно к тому, как станет выражать их тот или другой художник и прежде всего сам он, Альпман. Однако у него,—Альпмана,— есть власть: одеть их на своем полотне в тот или другой наряд; наряды же существуют старомодные и даже древние, которые скучны и не обращают на себя внимания (живопись стариков!) и наряды новые, яркие, свежие, притягивающие взор,—живопись молодых течений. И если

ных Альпмана привел его к импрессионизму, но такт Альпмана сделал выбор разновидности.

— На веранде сидит старая «Дама» (1906, соб. Молло)—она совершенно такова, какова она в действительности, она существует независимо от Альпмана,—и он это чувствует, и мы это видим; но Альпман можешь дать себе волю примоднить ее, и вот ее платье вибрирует пятнами, полосками и крапинами—платье становится ударным местом портрета,—его вибрация заполняет глаз, ее он запоминает прежде всего и больше всего. Молодой режиссер применяет наивный эффект, но этот эффект вполне в линии традиции, и своей цели в конце концов достигает, большего же Альпману пока не нужно.

Через два года он становится увереннее, решительнее, но не глубже: в «Бабушке» (1908), портрете «Ф. Рубинштейна» (1908), вибрация почек, мазков и пятен уже заливает и фон, и платье, и околичности, отбрасывает даже нечто на лицо, местами переходит почти в пуантель, в почечничество, но Альпман все также



„Портрет М. Ясной“.

1918.

почтительно останавливается перед бабушкой, как бабушкой, и Рубинштейном, как Рубинштейном. Альпман попрежнему знает, что они не его собственности, а отдельные существа, — их внехудожественная индивидуальность, их житейская внешность все так же спокойно противопоставляет себя тому пленерному наряду, какой набрасывает на них Альпман.

Природу портретов следующего периода, 1914—1918, мы уже видели, — посмотрим как он строит в эту пору свои натюр-морты. — Правоверный кубизм не знает различий между отдельными видами вещей. Для него все они равно пригодны, ибо первоформа всех их одинаково сводится к «кубу, цилиндру, шару». Пристрастие к «фруктам» вовсе не обязательно: наличие их скорее явилось результатом пиэтепа к индивидуальным привязанностям Сезана, умиление наивным кубизмом его «яблок», нежели следствие формального отбора, вытекшего из существа печения. У развитой и возмужалой системы кубизма в предметном мире нет «мовешек». Во всяком случае



Альтман не тот художник раннего кубизма, который имел бы право на наивность. Наивный Альтман — есть словосочетание парадоксальное. Между тем прямо-таки замечательно, как близка к приемам наивного кубизма живопись его натюр-мортов этой поры. У Альтмана есть то, чего в подлинном кубизме быть не может, и чего в нем действительно не было: у него есть «свои» и «не свои» предметы. Но что означает у Альтмана — «свой»? Оно означает предмет, который в обиходном своем виде имеет черты кубические. То-есть Альтман использует течение не как универсальный метод живописного познания мира, а как частный прием, как способ усилить, подчеркнуть остроту тех вещей, которые сами по себе кубистичны в действительности.

Предметы у подлинных кубистов отличаются теми же чертами, что и их портреты, они столь же противоположны тому облику, какой имеют в жизни. Наоборот, у Альтмана мертвая природа, так же как его портреты, по существу совершенно сходна с действительностью, совер-

шенно реалистична. Его натюр-морт есть собственно «портрет вещи», как она есть. Но черты ее строения снова тонко и умело схематизированы до той степени, чтобы это ее строение ясно давало себя чувствовать. Поэтому абстрактные, идеальные формы, — цилиндр, куб, пирамиду, шар, конус, и т. д., Альтман подменяет... чем же?... — склянкой, бутылкой, свертком бумаги, коробкой, доской, стеклом, рамкой. Его опыт показывает, что достаточно умело скомбинировать предметы с собственного письменного стола, расчетливо расположить их друг около друга, чтобы получить не просто кубистический натюр-морт, но даже крайне-кубистический, крайний натюр-морт.

В руках у Альтмана страшное оружие деформации опять превращается в кисточку для грима. Кубизм для него есть режиссерский прием; и эффекты, которых он достигает, показывают, что, видимо, он прав, и что в историю живописи кубизм войдет именно в таком, академическом, альтмановском, консервативном виде. Альтман ставит: бутылку возле

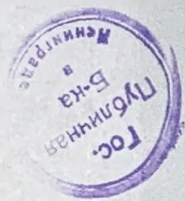
склянки, на фоне какой-то шероховатой глади, затем отражает их под углом в поверхности блестящей доски,— и получается натюр-морт с фантасматической, сложной, революционной ее внешностью:—я описываю его «Натюр-морт с бутылкой» 1918 года. Альтман располагает понаискось сверток гладкой бумаги и сверток шероховатой, далее, между ними, боком, одну коробку ставит, другую кладет, от них вверх под углом прислоняет к плоской стене две багетовых рамки, одна в другой, затем подчеркивает их параллелизм куском багета,—и возникает, в противоположность первому, другой, «простой», «абстрактный» натюр-морт, снова чрезвычайно левого вида: я описываю вторую вещь того же рода— «Натюр-морт с рамкой».

Теперь становится понятной та черта альтмановского кубизма, которую в свое время уже подметили в нем художники, но не объяснили: отсутствие обязательной, характерной для кубизма тяжести предметов, давления их веса, массивности форм. И точно: подлинный ку-



„Святой“.

1913.



бизм — абсолютно тяжёл, ибо его объёмы зрительно выражают абсолютную устойчивость предмета, силу их притяжения к земле. У Альтмана же — словно не объёмы, а какая-то скорлупа объёмов, пустая изнутри, какое-то облегченное соединение тонких поверхностей, — почти картонажи, крашенные под бетон.

Если такой вид принял даже суровый кубизм, — ясно, в какую мирную посудину превратилась у Альтмана 1918—22 гг. адская машина футуризма. Есть почный образ для альтмановского искусства советских лет. В каждой семье во время европейской войны были кастрюльки, пермосы, кофейники, сделанные из... артиллерийского снаряда. По внешности это было внушительно и страшно; по существу это было мирно и даже философски успокоительно: — этакая смертоносность, и вдруг стоит себе и кипятит кофей! Машина футуризма и беспредметничества, разрывавшая на части весь видимый мир, внесшая в современность эстетику разрывов, пафос хаоса и раздробления, — в руках Альтмана получила совершенно благополучное применение.

Футуризм и супрематизм, в этой интерпретации, получили ту же облегченную форму, что и кубистические объемы. Для этого было достаточно, чтобы подход Альпмана к ним был декоративистический и прикладной. В применении к триумфальным маршам, стягам и лентам, к лозунгам, плакатам и диаграммам, это искусство было как нельзя более приспособлено, его абстрактивизм тут уместился совершенно органично, а яркость соответствовала назначению. Для того же, чтобы теоретически оправдать этот подход, был выдвинут клич: «Спанковская живопись кончилась!—Смерть картине!—Искусство на улицу!—Искусство в производство!» И надо было видеть, с каким усердием Альпман отстаивал эти аксиомы, чтобы отнять вновь должное место великопозной находчивости и уменью использовать положение. Его молберт эти годы был пуст. Он делал проекты декоровок, марок, стягов, гербов, воздвигал марши, протягивал цветные полотнища, декорировал театральные пьесы, был абстрактен, был футуристичен, был крайне лев,—без вреда для себя, и без

помехи для своей репутации. Его глазомер оправдал себя еще раз; еще раз консервативная сущность безопасно облеклась в левейшие формы.

Особенность нашей художественной эпохи состоит в том, что у нее есть период начальный, и есть период конечный, но нет—середины. Вся она как бы складывается из начала и конца. Ядра, тела,—того промежутка, когда культура кульминирует, цветет, наливается лучшими соками, и торжественно стоит опягченная плодами—как бы не существует. У нее есть молодость, и есть старость, но нет зрелой поры. Это находится в совершенном соответствии с катастрофическим характером всей современности. Бурно и быстро начинает произрастать что-то, и потом так же взволнованно и взрывчато торопится сойти на нет. Есть путь подъема, и есть путь спуска; вершина же—лишь почка перелома. Вся эпоха составлена из пролога и эпилога. Наша общая ду-

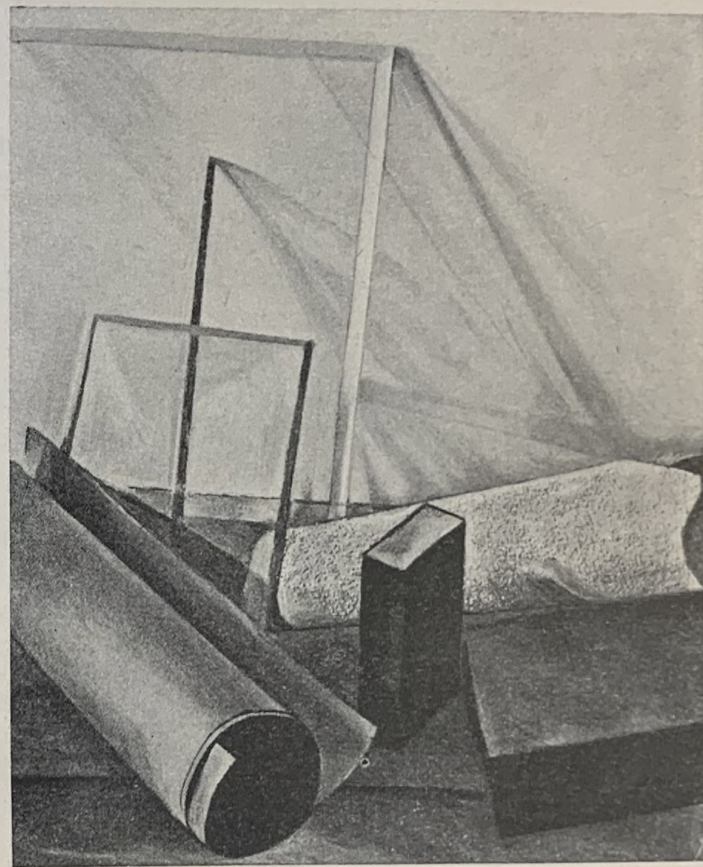
шевная согласованность с характером времени так велика, что нас вовсе не посещает чувство безумственности, неорганичности того, что мы делаем. Мы слиты с временем. Мы выражаем его, не противопоставляя себя ему: какое громадное количество книг критико-философского и литературно-критического порядка носит ныне заглавие: «Прологи», «Эпилоги», «Начала и Концы», «Вступления», «Кануны» и т. д. во всевозможных вариантах и оппенках. Лихорадочному пульсу современности мы отдаемся творчески и даже апологетически.

Поэтому и наши художники—либо начинатели, либо завершители. Одни изобретают, другие применяют. Центр же нет. Нет мастеров, занимающих доминирующее положение, накладывающих печать на всю эпоху;—нет мастеров, стоящих в ней в качестве средоточия, куда сходятся и откуда исходят все лучи; такие художники бывают в каждой органической эпохе. Наше же искусство слагается прямо из предтеч и эпигонов.

Но у предтеч нет Ученика, а у эпигонов Учителя. Искусство занято двусмыслен-

ной игрой: предтечи предтекают эпигонов, эпигоны эпигонируют предтеч. Тот же, кто занимает почку вершины, почку связи и перелома между теми и другими,— тот находится на святейшем месте «первого художника», но в то же время таким первым художником не является. Он—ни первосвященник, ни не-первосвященник. Он человек верхней почки, но только верхней почки. Он—гоголевское «ни то ни се, а черт его знает что». Он—*juste milieu*. Он малое отражение кого-то большого. Он—лже-папа.

Альтман—такой лже-папа русского модернизма. Он как-то разом находится и среди предтеч, и среди эпигонов,—и в то же время он ни тут, ни там. Он пребывает в кругу Таплиных, Шагалов, Малевичей, Архипенков, числится революционером и новатором, но он ничего не изобрел и ничего не опрокинул. У всех тех есть свои школы; все они перегружены учениками; ученики повторяют, распространяют, размножают их приемы; зачастую нам даже трудно, как следует, оценить их новизну, или остроумие, ибо в руках школы все приобретает вид об-



„Натюр-морт с рамкой“.

1916.

щего места, легчайшего достояния. Альпмана же никто не вульгаризует, ибо «школы Альпмана» — нет. В его искусстве не за что ухватиться. Все концы спрятаны. Все резкости сглажены. «Альпманства» не существует.

Значит, он эпигон? Однако эпигон всегда является чьим-нибудь учеником, числится в чьей-нибудь школе, а в чьей же школе Альпман? — Ни к одной его не прикнешь. Он — «всех и ничей». Он одинаково пьет соками каждой, берет у любой. Но ведь это как раз и значит, что собственно он не связан ни с одной, что он совершенно индивидуален. Да, но только эта индивидуальность особая. Он и впрямь уместается на самом острие, на краюшке края, между одной стороной и другой стороной, — висит, но не правя, — будучи точкой пересечения обоих направлений, но не их двигательным узлом, — их центром, но не их главой.

Это характеризует его искусство в настоящем свете. Оно подобно изображению Януса, двумя своими ликами глядящего в противоположные стороны. Оно стоит среди нашей современности, как

герма бога стоит под деревом у дороги: одно лицо прячется в пени, укрытое ею, невидимое, другое—сверкает на солнце, притягивая глаза пешехода еще издалека. Весь художественный путь Альпмана состоит как раз в том, что в пень отбрасывается то, что уже использовано, что стало общим достоянием, что может быть включено в инвентарь традиции, что поэтому дает впечатление старины, выученичества; и наоборот под живые лучи выставляется то, что Альпман берет в данную минуту, что еще носит печать свежести, дерзновения, необычности, крайности.

Альпман в каждую данную минуту берет только у левых течений; на виду всегда—Альпман революционер, а Альпман консерватор—в пени. Это роялист с манерами якобинца,—своего рода Филипп Эгалитэ модернизма. Свою роль отбираетеля у каждого течения наиболее бесспорных и выигранных кусков—он выполняет непрерывно, но выполняет ее так, что его революционный ореол всегда свеж. Выполняя задание академика, традиционалиста, консерватора, клас-

сика, он числится и всегда будет числиться левым художником, и даже крайнелевым. Его искусство всходит на чужих дрожжах, на усилиях и крови настоящих новаторов, но оно вбирает эти дрожжи так, что сохраняет весь облик независимости и даже аристократизма. Оно съедает то, что выростили другие, но оно умеет это взятое чужое «количество» превратить в «качество» и потому себя противопоставить им. Альпман никогда не приходит как реставратор. Он не позволяет своему искусству звучать ретроспективно. Он глядит всегда вперед. Завидя новое печение, он подходит к нему и—взнуздывает его. Эта способность Альпмана поразительна. Нет достаточных похвал той гибкости и уменью, с каким он умиряет дикие измы, носящиеся по современности, и впрягает их в старую колесницу традиции.

Он знает срок, когда это можно сделать безошибочно и безопасно. Он подходит к намеченному левому течению в особый момент. Он делает это не в пору начальную, сомнительную, рискованную, (тогда он только первым расчует его, и

сейчас же спрячется), и не в пору финальную, обще-признанную, расхожую (тогда оно ему уже не нужно), а в ту пору, когда с одной стороны новое течение уже перевалило через зенит и клонится к закату, а с другой стороны еще не утратило жизненной силы и впечатления новизны и яркости. В этом смысле то направление, к которому Альпман подходит за данью, может быть спокойно за свою участь: это значит, что ему предстоит еще жить в течение такого периода времени, из-за которого стоит бороться и держаться.

При подобной системе отцеживания, революционные элементы отбираются и укладываются в эволюционную линию безболезненно. Историческое развитие художественных форм не только оказывается способным при нятых, но и принять обогащаясь, подвигаясь вперед, не застывая в старых канонах. Альпман, втихомолку, сквозь свое искусство, пропускает традицию дальше, вперед, на левые позиции. В тени дерева оживает его второе лицо: охранителя исконных основ. Его роль становится единствен-



„Натюр-морт с бутылкой“.

1918.



ной в нашем искусстве. Оно вообще страдает слабой связанностью своих исторических частей; оно всегда проявляло склонность к распаду на звенья; каждый период порывается быть своим собственным предком, и прикидывается «непомнящим родства». Альпман же приводит к нам с собой французское начало, где внук всегда держит за руку деда, поколение стоит на плечах у поколения, и новатор никогда не забывает оглянуться назад. Альпман устанавливает равнодействующую старины и новизны. Он создает что-то в роде «реакционного кубизма», «ретроспективного футуризма» — и если, за это, злая почка зрения не успеет называть его «пенкоснимателем», то добрая может ласковее выразиться, что он «академический революционер».

Таков этот герой нашего времени, человек золотой почки, спрелка художественного барометра. Говорить о нем — значит говорить не о живой личности, которая, может быть, и очень занята, но совсем не поучительна в своей неповторяемости, — а о собиравельном существе, о «групповом художнике». «Портрет Альпмана» неизбежно становится характеристикой русской художественности наших дней в том самом важном ее пункте, где она устанавливает свою связь с прошлым и будущим, где ее революции и кризисы благополучно замирают в крепких берегах традиции. Кто хочет видеть, как скрытые силы искусства наглядно перемещают свои направления, куда текут, что отбирают, и что обрекают на гибель, — тот должен следить за работами Альпмана. Пока

его творчество налицо, — налицо и все необходимое, чтобы видеть и описывать движение сегодняшнего искусства к новым берегам.

У Альпмана есть значительная известность, но, конечно, она ничтожна по сравнению с той, которая была бы у него, если бы все понимали его значение. Он мог бы поистине насытиться славой, если бы ему уделяли должное внимание. Люди такого поучительного склада рождаются не часто. Только глубокая косность нашего государственно-художественного бытия не оставляет Альпмана условиями, которые дали бы ему возможность без помех и недостатков проявлять свои типические свойства. Революция сдвинула и перевернула много укладов и навыков, но она не сдвинула, к сожалению, старого отношения общества и государства к нашему художнику. Будь иначе — государство учредило бы своего рода «обсерватории», наблюдающие за Альпманом, и их сведения играли бы совершенно исключительную роль как по точности, так и по своевременности предупреждений

о том, какие поветрия искусства надвигаются, и как следует обходиться с ними.

Это имело бы значение даже в странах с высокой художественной культурой, и даже во времена большего расцвета искусства. Нынче же, когда мы мечемся среди жесточайшего из кризисов, когда-либо потрясавших искусство; когда все заперено и скрыто; когда желание знать, где мы, и что нам предстоит в дальнейшем, является не просто потребностью любознательности, а прямой душевной необходимостью дать направление нашим общим и напряженным поискам выхода; особенно же, когда этот кризис настигает нас в России, в стране со слабой и неустойчивой жизнью искусства вообще, и в частности, где общеевропейский художественный распад еще усложняется и запутывается ломкой и хаосом, поднятым революцией,—в такие времена и в таких условиях альтмановские обсерватории выросли бы до значения учреждений совершенно общей важности. А между тем вот первый же предостерегающий пример:

сейчас художники и общество бросаются опять назад, к старому реализму, даже к передвижничеству, и уже успели увлечь за собой не одно неустойчивое дарование и не одного подавляющего зрителя. Но поглядим на последние работы Альтмана: идет 1922 год,—V-й год Республики Советов,—а на них еще лежит полная печать абстракции и конструктивизма, и Малевич с Таплиным еще глядят на нас с их поверхности. Это значит, что можно безошибочно крикнуть уходящим вправо: берегитесь! — время еще не пришло! — вы на ложной дороге! — альтмановский барометр еще показывает бурю!

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ.

Когда для Альпмана наступит смертный час, в конце долгой, Бог даст, крепкой и заботливой жизни, и ангел смерти поставит его перед Горним Престолом для божьего подсчета и приговора; и пустые чаши воздушных весов заколеблются от крупинок добра и зла, бросаемых ангелом правосудия за каждый день и каждый час его жизненных дел; и будут вызваны свидетели, и они начнут излагать свои свидетельства, и станут спорить друг с другом; и обвинители, радуясь, что пришла расплата, скажут то, что сказано у меня на предыдущих страницах: «... он жил чужим гением... он пытался чужим искусством... он преуспевал чужой мыслью»..., а защитники печально замолчат, ибо возразить нечего, и земная справедливость вопиет о возмездии; и Божий Лик взглянет на Альп-

мана, и задумается, и спросит: что скажешь ты?»... —

— в тот час Натан Альпман выступит перед Божьим Ликом с давно приготовленными и взвешенными словами и ответит: — «Все, что говорят прокуроры, верно. Однако это мне не ко злу, а к благу. Я — художник, творец мира малого, и я должен быть подобен Тебе, о Творец мира большого! Но я был подобен Тебе, ибо делал лишь то, что делал Ты. Для своего Первочеловека ты брал от любой твари то, что Тебе было надобно; для своего искусства и я брал у этой твари (и Альпман обозначит перстом всех нас), — то, что мне было надо. Если мое искусство плохо, — покарай меня; но если оно хорошо — награди». Так кратко и точно возразит Натан Альпман.

Тогда наступит тишина, какая наступает, когда Божья Справедливость произносит свои решения, — и Божья Справедливость произнесет: —

— «Ты согрешил, но ты был умный грешник... Сядь одесную меня!»

В последний раз дрогнул мгновенной усмешкой углы крепкого альпмановского рта, и он проблеснет узким взглядом поверх неудачных свидетелей. Попом он примет святейший вид и упокоится в веках.

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Это — портрет, а не исследование. Автор пользовался в нем всей той свободой, какой обладает современный портретист по отношению к своей модели. Как известно, натурализм — печение опжившее, и вместе с ним ушло в историю и пребывание старой эспетики, чтобы изображение являлось копией изображаемого. Современный портретист столь же любит крайнюю эмоциональность выражения, сколь и абстрактную игру форм. Современные портреты кажутся поэтому либо портретами людей с удвоенной психикой, либо же портретами людей изуродованных природой: — со скошенными скулами, сдвинутыми носами, расслоенным черепом. Это значит, что в сущности эти портреты или непортреты вовсе, будучи простым поводом для композиционной игры объемов и плоско-

стей,—или же портреты вдвойне, отражая сколько же модель, сколько и художника. Каково в данном случае получилось изображение, об этом будет судить компетентная критика: может статься, что портрет похож, может статься, что это только вариации на альтмановскую тему, может быть и то, что это больше автопортрет, чем портрет модели. Во всяком случае, модель была поставлена здесь лишь в то самое положение, в которое она сама, в качестве художника, всегда ставит других, и в котором приходилось бывать и автору, когда портреты делались с него.

Автор претендует лишь на одно: — на то, что его работа сделана после долгого, кропотливого и любовного изучения предмета. Это позволяет ему и посвятить свой труд самому Натану Альтману, живописцу и скульптору,—в полной уверенности, что он примет его с тем дружелюбием, с каким относятся друг к другу люди одного круга, одной школы и одного ремесла.

Апрель, 1922.



Отпечатано в сентябре 1922 года
в 16-й типографии М. С. Н. Х.
(б. Левенсон) в колич. 2000 экз.

Главлит. № 1434.



СЕЛАД ИЗДАНИЯ:
УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИН
Б. Дмитрова, № 7.