

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

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

Николай Тарабукин.

II. Выставка произведений П. П. Кончаловского.

(Государственная Третьяковская галерея).

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

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

Многое можно возразить против самого принципа устройства таких выставок, обнимающих значительные периоды творчества данного мастера на фоне музейном, по существу, далеком от гуртов и бурей современных течений; эти возражения не столько значительны, сколько то, что они уже больше падают на принадлежность, причём, чем настояще и это поведением «итого» — вещь страшная и ответственная для каждого художника, тяжелое и серьезное испытание для каждого мастера.

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

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

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

Главное и значительное, что может пленить и Кончаловского и что всегда пленило, по сравнению с целым рядом других русских мастеров,—это быстрая культурность, тот «французский» исканий и достижений, который выгодно отличал Кончаловского от провинциальности наших многих «передовых» мастеров.

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

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

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

В конце концов Кончаловский инстинктивно в его художественной индивидуальности предполагает и Сислея, и Сезанна (более всего), и Матисса, и Ван-Гога, и Пикассо, но эти отзвуки от Сезанна до Пикассо не заглушают его основной, только ему одному свойственной, мелодии.

И правда, на Западе, так стремимся к индивидуалистическому своеобразию, эклектичность мастера—излишне далеко не положительное, но русское искусство, в лучшие свои моменты, всегда было отражением и самобытно перерабатывающим иностранные влияния.

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

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

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

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

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

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

Так Сезанн, работая над объектом и формой, остро выявил проблему цвета и поверхности и ликвидировал.

Так, еще ранее, Делакруа—художник, по выражению Ван-Гога, с солнцем в голове и в буре и сердце, ослепленный Веласкесом,—накажет на эту тайну, написав сдержанно и сжато ценный совет то, что и так долго искал, гу-

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

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

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

Было бы даже точнее сказать, что искания Кончаловского—это резкие качания маятника, при чем амплитуда качаний колоссальна. Достигая большой силы нещестственности, материального, отыскан общую гармонию пластичности, в которой слышится шелест падающих ароматных стружек в «Верстаке» (№ 77),— Кончаловский в целом ряде других натюр-мортах внутренне убежден: неслышны краски, дергает конструктивная разноречивость и т. д.

Эти колебания мастера, эта все более повторяющаяся потеря своего художнического лица, позволяют отгадать в Кончаловском ту творческую черноту, которая делает неуловимыми все его достижения... Нет внутренней спайки, самодовлекющей силы развития между отдельными периодами его творчества.

Легко достигая, но и легко «отказываясь», Кончаловский в 1921 г. опровергает то, что он сделал в 1917 г. и надо с достаточной ясностью подчеркнуть, что между этими явлениями и драгоценною своеобразностью не устанавливается в своем художественном развитии—«стагнация огромного размера»...

Неизбежно Кончаловского столь же чернотой и еще глубже отражает характерные его особенности.

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

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

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

Передом, явственно обозначившийся в Кончаловском в 1919 г., прежде всего сказывается в ощущении пошлости.

Поверхность «Купанья» (№ 156)—«каменная» вещь мастера—несоизмерима, далека от поверхности ранних работ Кончаловского, более действительных на чувство «ослабления»... Последний период Кончаловского запятое более пристальным изучением великих живописных традиций, но в этих исканиях больше рассудка, чем было «путря» в период расцвета Кончаловского.

Рисунки мало приближают к высказанному нами.

Мастер стоит на опасной точке развития. Ему необходима приостановка, самоуглубление, касание, может быть, к стилистическим истокам революционного, сдержанно «путря».

Пусть не забывается великий завет великого Пуссена: «справдopodobия и размышления по-всему!».

Виктор Перельман.