

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№ 1923 г. 2-3
МОСКВА ПЕТЕРБУРГ



П. Кончаловский
Автопортрет с женой

P. Kontchalovsky
Portrait du Peintre avec sa femme



Игорь Грабарь
Октябрь. Запущенный парк

Igor Grabar
Octobre. Parc abandonné

„Выставка Картин“
„Exposition de Tableaux“

И какова бы ни была реакция, наследство французской культуры, оставленное галлерейми Щукина и Морозова, будет для него всегда ценнее старого заплесневелого «дюссельдорфского баласта». Отказаться сейчас от французской культуры он не сможет. Ибо отказаться от нее — значит отказаться от себя самого.

А. Нюренберг

«ВЫСТАВКА КАРТИН»

ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Точно желая наверстать пропущенное за последние годы время, русская живопись дарит нас — по крайней мере в Москве — одной выставкой за другой, давая тем самым возможность сделать некоторые выводы о значении для нашего искусства пятилетней «передышки».

Правда, «передышки» в точном смысле этого слова не было. Русским живописцам приходилось так или иначе обслуживать революцию, писать плакаты, администрировать или спорить о программах. Но живопись, как таковая, была на время отодвинута. Одними — только фактически, ибо жизнь тянула их от мольберта к литографскому камню или сценической декорации. Другими — принципиально, ибо станковая живопись показалась им чем-то устаревшим, скомпрометированным, неуместным в индустриально-производственном веке. Казалось, пора «картин» миновала безвозвратно, уступив место новой эре конструктивных экспериментов или, в лучшем случае, фактурных обработок холста, и что самое слово «картина» исчезнет с нашего языка, чтобы дать дорогу торжествующей «вещи».

Гонение на станковое искусство, на изобразительную картину, психологически вполне объяснимо. В такой же мере, как Великая французская революция (а еще раньше и другие буржуазные победы, как, напр., торжество голландских городов), усилила тенденцию к маленьким «семейно-бытовым» картинам во французском искусстве, Октябрьская Революция воспламенила головы мечтой об искусстве монументальном,

непосредственно слитом с жизнью масс, об искусстве «производственном» и «жизнестроительном». В этом аспекте для живописи, казалось, не находилось места в укладе новой России.

Однако живопись не могла и не должна была исчезнуть. И не только потому, что за нее «цеплялись» представители целой профессии — живописцы, воспитанные на станковых этюдах и картинах и не могущие променять кисть на циркуль строителей. Но и потому хотя бы, что к ней обнаружили неожиданно большой интерес сами массы — та новая публика, состоящая из рабочих и учащих рабфаков, которая повалила в наши музеи и галереи. Достаточно указать на колоссальную цифру посещаемости Третьяковской галереи, чтобы увидеть, что этот новый, рожденный революцией, зритель, вовсе не расположен сдать живопись в архив. Наоборот, он слишком стосковался по ней и ценит ее гораздо больше, нежели прельщенный, выдавший всякие виды интеллигент.

Вывод ясен. Как ни грандиозны задачи, стоящие перед новой советской Россией в области непосредственного жизнестроительства, т. е. архитектуры, художественной индустрии и инженерии, но и станковая живопись, как самостоятельная ветвь духовной культуры, имеет в ней право на существование и внимание. Весь вопрос только в том, чтобы эта живопись... была на высоте как своего великого прошлого (древне-русское искусство, XVIII век и отдельные вершины XIX), так и своей великой исторической эпохи.

С этой точки зрения зимний сезон 22—23 годов, должен был явиться неким «проверочным испытанием», как бы своего рода смотром живописным силам, снова вышедшим на поверхность. И действительно, одно за другим перед нами прошли выступления «Союза», «Передвижной», «Выставки Красной армии» и, наконец, бывшего общества «Бубнового Валета». Что касается «левых» художников, то за исключением небольших выступлений в Музее Живописной Культуры, они себя почти не проявляли, будучи гораздо менее организованными, нежели «правые», и пожирая друг друга в «подпольи» лабораторных келий...

Что же показали упомянутые выставки? Увы — прежде всего, что халтура еще не изжита, что НЭП расцветает в живописи целым урожаем портретов, никому, кроме заказчиков, не интересных, что поскольку живопись отображает революцию, она слабо ощущает ее пафос, что вообще никакого сдвига и живительного обновления еще не произошло. Это особенно бросалось в глаза на выставках «Передвижников» и «Союза», относительно которых можно сказать: на Шипке все спокойно. Те же мотивы, те же приемы: точно кругом все по-старому...

Устойчивость, но уже другого, гораздо более жизненного характера, обнаружило и выступление группы художников в бывш. помещении Моск. Строгоновского училища — Грабаря, Древица, Кончаловского, Королева, Куприна, Лентулова, Машкова, Осмеркина, Удадьцовой, Фалька и Федорова. За этой комбинацией имен нетрудно узнать наших старых знакомцев — ядро «Бубнового Валета», которое однако не могло облекаться первородным своим названием потому, что за истекшие годы от него отпала вся крайняя «левая» (Бурлюки, Экстер, Татлин, Малевич и др.).

Характерен и симптоматичен уже самый флаг, под которым выступила указанная группа — столь скромный на первый взгляд, но по существу много говорящий: «Выставка картин». В этом названии — провозглашение и утверждение прав станковой живописи, производства «картин», противопоставленного производству «вещей», конструкций, контр-рельефов или фактурных кусков. В пору, когда слова «вещь» и «вещность» склоняются на все лады, эти 135 холстов, замкнутых в золоченые рамы, воспринимаются нами, как некая безмолвная демонстрация. Но демонстрация чего? Поворота назад или прорыва вперед? Демонстрация прежде всего устойчивости и твердости той самой линии живописного мастерства, которую в сущности один только и вел в новом русском искусстве «Бубновый Валет» за все четырнадцать лет своего существования. Другие художественные группы и кружки метались из стороны в сторону — ядро «Бубнового Валета» упорно пребывало на одной и той же платформе — в школе профессионального обучения живописному мастерству у фран-

дузов, лишь восходя из одного класса в другой и меняя лишь — учителей. Здесь был период увлечения ван-Гогом (ранние работы Кончаловского и Фалька, особенно крымские пейзажи последнего с солнечными шарами), Гогеном (примитивизм Гончаровой, Бурлюков и отчасти Машкова и Кончаловского) и наконец, — Сезанном (все вместе) и Дереном.

В наши дни стало модным хулить французских мастеров, как «эстетов» и «гурманов» живописи. Но будем же справедливы — разве не ясно, что именно в образцах французской живописи русское искусство только и могло почерпнуть те уроки формы и цвето-понимания, которые могли сделать его более крепким, полнокровным и зрячим... Русское искусство XIX—XX в., в общем и целом, было довольно равнодушно к языку цвета. «Где уж нам русским думать о пышности! Вот французы или немцы — другое дело. А нам она не к лицу», говорил В. Серов, и в этих словах отразилась та колористическая сдержанность, которая, хотя и по-разному, свойственна была большинству русских живописцев. Они скорее «раскрашивали», нежели «писали»; одни были слепы к цвету потому, что бесцветен, сер и нищ казался им окружающий русский быт (передвижники), другие — потому, что задачи стиля и рисуночно-графического иллюстраторства преобладали у них над живым восприятием мира (мир-искусники). Этот длительно-повиженный тонус, угрожая полной анемией, требовал радикального лечения, и притом не какими-либо редкими патентованными средствами, а физиатрией, примитивными силами природы. Пусть русской живописи надо было на время расстаться со всякой «психологией» и «идеологией», отбросить всякое средостение между объектом и глазом художника (общественность передвижников, «историзм» мир-искусников); пусть ее ожидало огрубение, материализация, погружение в самую гущу красочного месива — зато ей предстояло завоевать новые средства выразительности, ощутить скелет и мускулатуру формы, кровь и плоть цвета и, наконец, то профессиональное наслаждение, которое дает любовная обработка холста. И только Москва с ее сочною пестротой и вместе с тем,



Илья Машков. Пейзаж с купающимися.

Elie Machkof. Paysage aux baigneuses



А. Куприн

A. Kouprine

„Выставка картин“
„Exposition de Tableaux“



А. Ленгулов
Портрет Е. Карензиной

А. Léntoulov
Portrait de M-me Karénsine



А. Древин
Автопортрет

А. Drévine
Portrait du peintre



А. Осмеркин
Старуха

А. Osmérkine
La vieille femme



Н. Удальцова
Автопортрет

N. Oudaltzova
Portrait du peintre

с ее Щукиным и Морозовым, могла породить «Бубновый Валет» с его охотничьим культом снеди, с его преувеличенными размерами людей и вещей, с его портретами, в которых столько же от лубка и вывески, сколько от сезанновских моделей, — и с его пейзажами, в изумрудно-синей и желто-оранжевой насыщенности которых столько же Москвы, сколько и... Экса в Провансе.

За истекшие годы «ученичества» «Бубнового Валета» нам не раз приходилось упрекать его то в слишком большой покорности французским матам, то в слишком покорном отношении к самой краске, которая так и фигурировала на многих холстах в своем сыром тюбиковом виде, не претворенном в цвет, то, наконец, в слишком сладострастной увлеченности красочностью за счет стройности композиции... Но в общем и целом этот путь был неизбежен и он пройден с редкой настойчивостью и трудоспособностью. Этой дисциплинированности у «Бубнового Валета» отнять нельзя. Он был почти единственным художественным течением, которое оставалось в добровольных границах живописной живописи (если не считать левых разветвлений нашего искусства, как лучизм, супрематизм, беспредметничество и т. д.). «Выставка картин» текущего года свидетельствует о том, что этот длительный период профессиональной выучки так или иначе закончен, что некоторые из художников дошли на этом пути до виртуозности, а стало быть и до той грани, за которой начинается либо обновление, либо... вырождение.

О виртуозности говорят прежде всего холсты Кончаловского и Машкова. В такой же мере, в какой раньше живописи первого свойственна была зачастую сырость, рыхлость и расщепленность поверхности, теперь она достигла мастерской легкости и ровности манеры. Это сказывается особенно в пейзажах Кончаловского, где развешенный мир превращается в разнообразнейшую по оттенкам (от пепельного до изумрудного) и почти невесомую декорацию природы, обрамляющую розовые фигуры призрачных купальщиц. Прежних тяжелых ударов кисти, подчеркивающих плотность форм, почти не осталось; живописная поверхность Кончаловского

упорядочена и сбалансирована искусной и созревшей рукою прошедшего долгий стаж живописца.

Машков со свойственной ему прямолинейностью идет по этому пути дематериализации мира еще дальше. Однообразно-нарядный блеск лака нейтрализует все его предметы. Педантично выписанные (чтобы не сказать «зализанные»), все они — будь то красное дерево стола, солнечное пятно в пейзаже, яблоко или ваза — сияют одинаково искусственным цветом пышного подноса. Играя контрастами света и тени, Машков мастерски выявляет блики, сверкания и отражения, концентрируя на них эффекты своих картин. Это не былая, сырая, «машковская», по-московски преувеличенная, с жадностью и со смаком прочувствованная правда вещей — это виртуозное скольжение по поверхности, это триумф технической «красивости», это действительно «мертвая природа», *nature-morte*.

В связи с этим бросается в глаза и другая черта, выступающая в произведениях обоих живописцев — более явное, чем когда-либо, устремление к композиции, к замкнутому построению, — к картине в классическом смысле этого слова. Если в прежних работах Кончаловского выразительность того или иного образа доминировала над общей концепцией (напр., фон служил лишь в качестве широкого контрастирующего поля рядом с фигурой), то теперь в них все подчинено заботе об общей статической гармонии целого. В его пейзажах появился центр — розовеющая женская фигура в духе Коро («Купание»), а его фигурные композиции по своей планировке, позам и декоративным драпировкам навевают воспоминания о старых мастерах и, в частности, о Рембрандте («Женщина перед зеркалом», «Женщина со старухой», «Автопортрет с женой»). Так, через голову Сезанна, Кончаловский возвращается к классикам. Каждая композиция, «скомпанованность» картины в небывалой степени овладела и Машковым, но композицию он понимает по преимуществу в смысле симметрии. Таковы по своему построению его натюр-морты — пышно-мишурные *mise en scène* вещей, декоративные «эталажы» антиквариата. Машков возмечтал о XVIII веке. Но то, что было так естественно у Сапунова, едва ли довлеет Маш-

кову. Впрочем и сам Сапунов начал с ваз, а кончил чаепитиями; Машков же поступает обратно.

Таков несколько новый уклон тех самых художников, которые еще недавно были апологетами современности. Музейные реминисценции — вот тихая пристань, к которой заметно тяготеют и некоторые вчерашние революционеры искусства на Западе. Но едва ли с этой пристани раскрываются широкие горизонты, и едва ли этому учит французское искусство лучшей поры... Как ни ценна в искусстве культурная преемственность, но искусство каждой данной эпохи действительно жизненно только тогда, когда оно угадывает или отражает ритм современности. Стоит ли напоминать о том, что каждая эпоха имеет свою собственную систему композиции, свою собственную концепцию пейзажа, портрета, натюр-морта? Ее-то мы и вправе ожидать от современной русской живописи, поскольку она претендует на законченную «картину». И уклоняясь от этой задачи, идя по линии наименьшего сопротивления, станковая живопись рискует дать новый козырь в руки производственников...

С произведениями Кончаловского и Машкова интересно сравнить работы Фалька. Ни намек на виртуозность, легкость и блеск! Напротив — следы длительной, упорной (порой даже замученной) обработки холста. Совершенное пренебрежение к тем поискам фактурного разнообразия, которые так волнуют нашу молодежь. Фальк работает широкой (Репинской — по удачному выражению кого-то из художников) кистью, густо и однообразно кладя краску... Но у Фалька есть одно преимущество: внутренняя углубленность. В эпоху, когда для большинства молодых художников человек — не более, как геометрическая схема, Фальк имеет гражданское мужество заняться портретом, как проблемой внутреннего образа. В его мужских и женских портретах есть несомненная выразительность общего силуэта, иногда доходящая до своеобразного, скорбно-аскетического величия. В этих образах (где самого Фалька больше, чем моделей) есть какая-то меланхолия, сопутствующая нашей суровой эпохе наряду со всем ее мажором. И в этом же осадке «мировой скорби», вуализующем живопись Фалька

грустным налетом, есть нечто и от национального темперамента художника.

Изменилась и самая палитра Фалька. В ней нет прежнего цветового полноразличия — она стала почти монохромной, добровольно мутной. Каждая работа художника основана на одной цветовой гамме, на одном цвете, разложенном на оттенки. Так женский портрет в шерстяной фуфайке сведен к серебристо-свинцовому; другой женский портрет выдержан в красно-бурой тональности; мужские головы — в ржаво-коричневой или синевато-желтой гамме. Свой натюр-морт с цветами Фальк так откровенно и называет «Красный натюр-морт». Перед нами своеобразная попытка пожертвовать былой цветистостью во имя наибольшей насыщенности одного, внутренне нужного ему цвета — попытка, несомненно, искренняя, как и все, что делает этот вдумчивый и замкнутый художник. Но позволителен вопрос: стоило ли современной живописи так много искать в области языка цвета, чтобы, в конце концов, притти к колористической концепции, в сущности, не столь уже далекой от «гармоний» и «симфоний» в красках покойного Вистлера?

В известной мере то же замечание приходится сделать и относительно фальковской концепции формы, далеко не чуждой дряблости и ватности. Погруженные в живописную среду, его люди и вещи словно тают и расплываются, а за их объемами не чувствуется костяка и мускулатуры формы. Это — красочные видения, и опять-таки, как бы через голову Сезанна, Фальк подает руку раннему, уже пережитому импрессионизму.

Приблизительно такое же соотношение между духовным моментом и его внешним оформлением у Куприна. Вот художник, быть может, наиболее сберегший в процессе «офранцузения» свое лицо, индивидуальное и своеобразно женственное (правда с примесью японизма и Одиллон Редона). Но это несомненное своеобразие Куприна, эта лиричность его куплена ценой некоторой внешней хилости — бумажностью формы, мутностью цвета.

Итак, вот два полюса выставки: обремененное формальное мастерство при внутреннем холоде одних или внутренняя насыщенность при



Е. Каралев. Портрет



Г. Федоров. Портрет

R. Karalef, Portrait

G. Fedorof, Portrait

„Выставка Картин Exposition de Tableaux“



Композиция
Цикл „Воскресения мертвых“

Esquisse Cycle „Résurrection“



Фрагмент композиции фрески Fragment d'esquisse de fresque

Выставка В. Н. Чекрыгина Exposition V. Tchéryguine

Утро ч
Сетун
Мы низари лет
Печет инажен
Волг див носет
Олеки, с
Ива пук
Лепет и
Ветел
Тол
Иде белан
Толор ю
Мы, низари лет
Патал
Иде, жинтале
Женан мен
Жонан
Мгуал улажуи
УА, жинтем
Волг с ула, л
Вол лаг



Бар
Гор
Род
Тореп
! Матом
! 706 неже
! Косо лети ж
! Мы низари лет
О
Лес
Лет
Гом
Род
Луки
Ура ж
Килом
Латреш
Полар
Хам
Макал
Полет

Венімір Хлебников

"Да"

П. Митурч
27/VI 1922.
÷ 28/VI 12.



Венімір Хлебников ÷ 28 июня 1922.

Виставка „Хлебников-Митурч“
Exposition „Khlebnikov-Mitouritch“

некоторой внешней дряблости других. Когда и у кого дождемся мы, наконец, «смычки» этих двух равно необходимых начал живописи — тела и духа ее?

Еще несколько слов об остальных участниках «выставки картин». И. Грабарь фигурировал здесь своими звучными натюр-мортами, излюбленными им скатертями с фруктами, написанными в дробно-импрессионистическом стиле, и пейзажами в новой, более широкой и свежей манере цветowych арабесок. Осмеркин обнаружил шаг вперед в смысле четкости формы (*Nature-morte* с корзиной *à la* Дерен) и солидности колорита («Старуха»). Этого нельзя однако сказать про Удадьцову с ее странной «соломенной» манерой плетения формы, которую она чувствует остро, но выявляет весьма сухо. Едва ли также ушел вперед и Лентулов. Этот типично московский живописец, с несомненным талантом, прихотливым и жизнерадостным, решил к 1923 г. «остепениться» и показать, что и он может не хуже других писать с натуры в «сезанновском» духе. И вот ряд его новых пейзажей с замученно разработанным цветом и скучной композицией. Неудачны и опыты «светских» портретов Лентулова, слабоватые по рисунку и сырые по цвету («В мастерской художника»).

С отпадением от «Бубнового Валета» Гончаровой, Ларионова, Бурлюков в нем иссякла струя бытового экспрессионизма, крепкого и гротескного. Быть может, именно теперь эта струя явилась бы освежающей и, впоенная ею живопись наших художников скорее дала бы новые и более русские всходы. Но Гончарова и Ларионов за рубежом и там усердно разменивают по мелочам «стиль русс»...

«Бубновый Валет», как таковой, кончился. Его историческая роль проводника в Россию французского мастерства сыграна. И мастера «Бубнового Валета», наши лучшие художники, стоят у порога, позади которого — пройденная школа, а впереди, как в былые, расходящиеся дороги. По какой из них пойдут они?..

Я. Туендхольд

ХЛЕБНИКОВ — МИТУРИЧ

Небольшая выставка работ художника Митурича, посвященных Хлебникову, — рисунки тушью, книжка «Разин», ряд фотографий «пространственной» живописи и два портрета Велемира Хлебникова, — значительна, как ввод в особое понимание мира, как результат работы над органическими началами искусства. Один поэт, другой художник, оба, родственные по глубине духа, открывают реальность мира под слоем суетных и изменчивых представлений. Не новое, не «интересное» изобретение, не стремление создать нечто небывшее до сего, — их цель; у обоих внутренняя нужда, прежде чем учить, самим, по совести, научиться у жизни ее формам, скрытым потому, что взгляд художника скользит, ища впечатлений, слух поэта притуплен обыденными словами и логика мысли современного человека убивает полноту ощущения жизни в ее целом. Не случайно, Хлебников, в последний период своей работы, жил у Митурича и умер у него 28 июня 1922 года, сделав его своим душеприказчиком. Форма и размер заметки не позволяет сколько-нибудь полно охарактеризовать их дело и пути каждого из них, но все же необходимо хотя бы вкратце остановиться как на одном, так и на другом, чтобы показать общность их работы.

Хлебников, необыкновенно чутко ощущая землю и ее рост во времени, созерцая природу, учился тайнам слов, открывая как прозорливец их внутренний смысл, утерянный тогда, когда слово стало лишь средством выражения чувства (поэзия) и мысли (наука). Слившись с миром и чувствуя себя его сыном, он проникает в глубокие тайны, тайны начала и роста. Он как бы становится вневременным, сойдя в слой постоянного, вечномыслящегося и ищет моментов в жизни человечества, когда этот слой выходит на поверхность жизни. Он находит их в далеком прошлом, во времени зарождения слова (И и Э — повесть каменного века), в пра-истории славянства, которому посвящает целый ряд вещей («Девий бог», «Песня мирязя» и др.), тесно связанной с охотничьим и кочевым бытом, полным мифов и поверий (Хаджи-Тархан, Вила и Леший). Постигая внутреннюю сущность слова,