

И.И.

1132
103

1923 w 1-3

шк w 1

1949

217. w 1 с 11 (нет нас.) XI

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№ 1025 г.
МОСКВА ПЕТЕРБУ

3/365

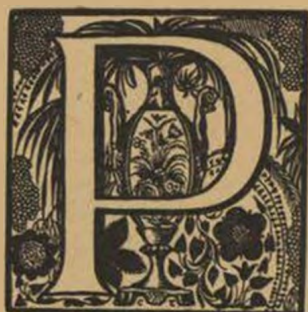


П. П. Контчаловский. Перед зеркалом

P. Kontchalovski. Toilette

ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ КОНЧАЛОВСКОГО

П. Муратов



Работы П. П. Кончаловского 1919—1921 годов надлежит рассматривать вместе; они образуют один цикл, может быть, и до сей поры еще внутренне не законченный. В этом цикле впервые не занимает прежнего очень большого места натюр-морт. Художник сосредоточивается на фигуре и на пейзаже. Условия времени, обстоятельства жизни в 1918—1920 годах сделали почти невозможной зимнюю работу у себя в мастерской. Тем большее значение приобретают работы летом: в 1918 году в Наре, на следующий год в Кунцеве, в 1920 и в 1921 году в Абрамцеве.

Преобладание пейзажа в этих условиях естественно. Оно объясняется однако не только обстоятельствами жизни. Классический момент, обозначившийся в предшествующие годы, не изжит живописцем, он заставляет его стремиться к картине. Для европейского художника XIX—XX столетия картина есть по преимуществу пейзаж с фигурами или фигуры в пейзаже, в отличие от ренессансного и барочного мастера, для которого картина мыслилась по большей части, как комбинация фигурных и архитектурных групп. Притягательная сила Курбе в наши дни объясняется тем, что он вернее кого бы то ни было выразил специфическое, свойственное нашему веку, понимание картины.

В этом смысле все сделанное Кончаловским за последние три года является подготовкой к новым целям, перед которыми он стоит сейчас на пороге. И вместе с тем, достижения его за три года так определены, что новая цель ясна. Картина им не написана, но все элементы ее на-лицо, вплоть до первого опыта ее композиции.

Поучительно проследить путь Кончаловского в пейзаже последних лет. Летом 1918 года исполнил он ряд превосходных пейзажей в Наре. Под хмурым небом у лиловатых стылых вод маленькой речки писал он с увлечением розовые фабричные корпуса и серый железнодорожный мост. Особенно удался пейзаж с каменным мостом, написанный в ясный ветреный день. Не только указан здесь ветер движением фигур на мосту, не только как то связан с ощущением напора ветра и сопротивления ему фонарь на мосту, но и самое движение воздуха написал художник в движении живописи неба. Здесь очень тонко достигнуто это



П. Кончаловский
Мост с телегой. Абрамцево

Pier Kontshalovski
Pont et chariot. Abramtzevo

ощущение, как противоположность той незыблемости и плотности вещественного, послушного законам тяжести бытия, с которой написал Кончаловский поднимающуюся в небо фабричную трубу.

И все же эти отличные, живописные нарские пейзажи еще не предваряют картины. Они слишком самодовлеющи, слишком исчерпаны каждый своим отдельным моментом, слишком сильны впечатлением, которое больше владеет художником, чем он сам владеет им. Живописец здесь мало выбирает и мало собирает, он беззаботен, произволен, удачлив и чуточку равнодушен. Он не знает радостных или тревожных волнений своей единой и изолированной картинной цели.

Лето 1919 года, прожитое в Кунцево и мало «производительное», если судить по числу рабств, было однако очень важным для Кончаловского, так как именно тогда обозначилось его новое отношение к пейзажу. В подмосковной местности искал художник не дали, не эффекты света, не «настроения», конечно, но портреты деревьев и фигур древесных групп, преимущественно старых и мощных деревьев парка. Он угадал героическую природу дерева и пожелал постигнуть поистине храмовую архитектуру древесных групп.



П. Кончаловский
Парк. Абрамцево

Pier Kontshalowski
Parc. Abramtzevo

В отношении к пейзажу Кончаловский таким образом встал на особенный в России путь. Он ничем не связан с той традицией, которая выражена в пейзаже Левитана, Серова, отчасти Остроухова и Мамонтова. Не место здесь обсуждать смысл этой традиции, со всем подлинным и ложным, что она дала. Кончаловский достаточно ясно принадлежит к современной французской школе живописи, чтобы исключить необходимость рассмотрения его с точки зрения типически национальных явлений. Кунцевские этюды 1920 года не самодовлеющи, в них есть путь к картине, к классическому пониманию картины, как комбинации фигурных и пейзажных групп. Это понимание до сих пор удержано французской школой, несмотря на противокартинные грехи импрессионистов, но его как раз всегда не доставало русской живописи.

Лето 1920 года является во всех отношениях более благоприятным и плодотворным продолжением предыдущего лета. То, что лишь намечилось в Кунцеве, получило выражение в Абрамцево. Здесь произошла в высшей степени важная для художника встреча его с удивительными абрамцевскими дубами. Все, что написал Кончаловский тем летом, сосредоточивается в этих «групповых портре-

тах» дубов. Живописец пребывает в стадии классического фигурного энтузиазма. В периоды натюрморта до известной степени натюрмортами бывали его портреты. Теперь фигурен и портретен его пейзаж — абрамцевские дубы, написанные и выраженные с предельным чувством их мощи, их героической природы, охватности их стволов и великого жеста их веток, и могущественной сдержанной роскоши их сине-зеленой листвы.

Выставка барбизонцев в Москве осенью 1920 года была радостным событием для Кончаловского. Он уже шел путем, на котором увидел теперь и узнал союзников. Мифологизм Коро и Руссо, их исконно европейское, классическое в основе, мироощущение, как должны были быть для него заманчивы! Кончаловский восхищался и благоговел. Он видел людей, которые не могли не явить в каждом пейзаже картины, так же естественно, как не мог написать почти ни одной искренней картины Левитан, писавший однако очень замечательные искренние этюды.

Летом 1921 года Кончаловский в том же Абрамцеве подошел к разрешению своих пейзажных исканий. От портретно-фигурных дубов он перешел к фигурно-архитектурным пейзажам дубовой рощи. Он нашел эту чудесную рощу в Абрамцеве, странно изолированную среди обычного русского пейзажа, несвязанную с ним и замкнутую, как особый мир. Было что то провиденциальное в этой находке, и неслучайно никто из многочисленных живописцев предшествующего поколения, живавших в Абрамцеве, не писал изумительной дубовой рощи.

Кто бывал в ней, помнит ее надчеловеческую торжественность и тишину. Как непохоже здесь на будничные или жалостливые леса обычного русского пейзажа настроения! Поляны зелены, но низкая ровная трава не скрывает тонко проступающий рельеф земли. Огромные дубы произрастают свободно, просторно расставленные, великолепные в своем одиночестве или в стройности небольших, отчетливо архитектурных групп. Как в храме здесь ясно слышится каждый звук — шорох падающей ветки, скрип сухого сучка, крик птицы.

Кончаловский с огромным увлечением писал архитектурно-фигурные пейзажи рощи, найдя для них форму маленькой по размеру и тем более удивительно монументальной картины. Эти маленькие абрамцевские картинки принадлежат бесспорно к самому лучшему, что было им сделано. Сказать так многое с такой простотой и «конечностью» средств с бесконечной и героической мощи природы — это ли не подлинно классическое достижение!

Все, что писал Кончаловский в Абрамцеве — картины дубовой рощи, река Воря с деревянным мостом, аллея лип, сосны парка, все свидетельствует о его овладении пейзажем. Живопись его становится менее изысканной, чем в последних натюрмортах, более верной вместе с тем каким-то важнейшим и простейшим отношениям, более чуткой к остову всех вещей и в силу того охотнее обнажающей то там, то тут «кончик» рисунка. Мучительную многоцветность прежних лет,



*П. П. Кончаловский. Натюр морт
Русский Музей. Петроград*

*P. Kontchalovski. Nature morte
Musée Russe. Pétrograd*

лет Испании и Сьены, художник преодолевает окончательно. Спокойный и важный тон господствует над всем, мря и поглощая былую раздробленность цветовых ощущений.

Преодолена цветность, должна быть преодолена краска. Картина должна быть написана неизвестно чем и неизвестно как. Художник стремится к этому в одной из последних своих студий женской обнаженной фигуры и после приступает к своей первой большой фигурно-пейзажной композиции.

Тема картины, классическая для французской школы XIX—XX века тема, «Купальщицы». Кончаловский открыто выступает учеником, последователем и продолжателем тех, у кого учился, кого любил и кому наследует. Он умудрен опытом всех своих многолетних трудов и исканий. Композиционно-пространственные отношения найдены. Человеческие фигуры в пейзаже помещены. Деревянная архитектура гармонично и прочно построена. Живопись бескрасочна, безэффектна, бесприемна, живопись близка к тому, чтобы освободиться от живописности, и в этом ее главный триумф. Путь Кончаловского не закончен, но пройденная часть его во всех своих этапах ясна. Художник начинал с напряженности изолированных красковых ощущений. Он пришел к спокойному и без усилий выраженному единству тона, малоцветности, почти к монохромности. Он исходил от резкости, наглядности приема, постепенно заострял и утончал прием, добился виртуозности, но не удовлетворился ей и очаровался мечтой о бесприемности, о картине написанной неизвестно как. Настойчиво боролся многие годы художник с формой, ломал ее и сам был ею ломаем, страстно анализировал, расщеплял, развоплощал, почерпая в этой борьбе многие уроки гармонических и синтетических единств. Так же и с вещественностью: идеей вещественности долгое время был одержим Кончаловский, стремясь к реализации вещей в многочисленных своих натюрмортах. Но форма геометрическая и вещь материальная понемногу уступили место иной, более сложной феноменологии. Явление вещи прекраснее, чем вещь и мир формы, важнее, чем факт формы. Последнего только коснулся Кончаловский в своих героических и одухотворенных пейзажах абрамцевской дубовой рощи. Но сделав это, он право имеет повторить благоговейный жест пастуха в знаменитой картине, — склониться к древнему камню и там прочесть: *et in Arcadia ego*, и ощутить себя гостем в классической земле, где царствовали однажды Тициан, Пуссен и Рембрандт.