РУССКОЕ ИСКУССТВО



№№ с 1925 г. 2–3

МОСКВА ПЕТЕРБУРГ



Павел Кузнецов. Степь

Paul Kouznetzoff. Steppe

ЮБИЛЕЙНЫЙ ЭПИЛОГ

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

ПЯТЬ ФРАГМЕНТОВ К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ ЕГО ИСКУССТВА

Абрам Эфрос

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ



1902 года прошло двадцать лет, и Кузнецов вступает сейчас в третье десятилетие работы. В том году он был еще учеником Московского Училища Живописи и Ваяния, но Серов сделал один из тех жестов, на которые был такой мастер, и которые создавали ему ореол прозорливца: по его подсказу Дягилев взял ученическое полотно Кузнецова 1902 года,—«На Волге»,—для выставки «Мира Искусства» и потом даже воспроизвел его на взыскательных страницах знаменитого журнала. С тех пор Кузнецов стал общезначущей величиной. Для всего поколения «Голубой Розы» он оказался центральным человеком, типическим человеком, как Кончаловский—для более молодого «Бубнового Валета». Не очень дружа, но и не очень враждуя, во всяком случае достаточно единодушно расчищая исторический путь русской живописи от обломков эстетики и практики «Мира Искусства»,—обе школы пошли с того времени за Кузнецовым и Кончаловским, как за вожаками. Это зависело не от размеров их дарования, ибо рядом с одним был, хотя бы, великолепный Сапунов, а рядом с другим—кряжистый Машков, а от того, что только они одни среди своих плеяд были наделены «исторической чертой» и указывали направление.

Двадцатилетний срок не изменил ничего в этом отношении. У Кузнецова прекрасная судьба. С первых шагов, сквозь два десятилетия, она сопутствовала ему удачей, известностью и признанием. Быть может, для современного сознания в нем даже есть некоторое излишество благополучия, и наш сумрачный вкус хотел бы пересечь его ненаморщенное лицо какой-нибудь трагической чертой. Но Кузнецов, со всей неподвижностью счастливо рожденного человека, продолжает итти своим легким путем, ничего не зная о нашей потребности трагического, и как ни далека от нас его бездумная целина, все же иной раз кажется, что правы не мы, а он, исторический человек, дышащий, может быть, ветром с того берега, еще не долетающим до нас.

ЗАПАДНЫЙ ПУТЬ НА ВОСТОК

Об его ориентализме писалось охотно и много. Это — пора его расцвета и зрелости, и внимание к ней естественно. «Нерожденные души» его первого периода скорее были благовестом о появлении нового крупного дарования в русском искусстве, нежели сближали с собой по существу. Они оставались криптограммой, которой смысл угадывался, но точного значения разобрать не умели. Так было в период «Голубой Розы», и так осталось до сих пор. В те годы ее можно было понять, но тогда не знали языка Кузнецовской тайнописи; теперь знают язык его форм, но уже равнодушны к откровениям его эротической мистики.

Восток Кузнецова сделал его сразу общим художником, ибо он был прекрасен, открыт и заманчив. Между Кузнецовым и Востоком, между нами и Кузнецовым, установилась кратчайшая дорога. Можно было думать, что художник нашел самый крайний пограничный пункт, откуда, по прямой, переносился в сердце степей, и далее, в Бухару и Туркестан. Но то, что казалось таким непосредственным тогда, в пору увлечения экзотикой, к которой мы неслись на крыльях общеевропейской влюбленности, то представляется разъединенным, усложненным и затрудненным теперь, когда мы оглядываемся на Кузнецова с протяжения двадцати лет его работы, после целого десятилетия (с 1912 года), который занял его восточный период.

Мы отправляли Кузнецова на Восток совсем не тем путем, какой он совершил в действительности. Для легенды о Кузнецове, «кратчайшая прямая на Восток» была естественна в 1912 г. Но сейчас мы можем прочертить его другой, настоящий путь, точно бы кружной и прихотливый, но тем более бесспорный, что он ставит Кузнецова в общие рамки развития русской живописи на рубеже века. Он сразу устраняет нужду в нарядных, но гетерогенных, философско-эстетических и историко-культурных построениях, которым поручалось объяснение особенностей Кузнецовского ориентализма. В конце концов, если угодно, можно даже считать этот, действительный, путь Кузнецова на Восток, самым прямым и самым коротким, так как он шел через Париж, — а в искусстве путь через Париж всегда самый короткий. Для Кузнецова он был тем прямолинейнее, что проходил через Париж 1906 года; то был Париж знаменитой ретроспективной Выставки Гогена, представшей Кузнецову, в пору его первой поездки на Запад, с той силой ошеломляющего впечатления, о которой нам судить тем легче, что наша память еще ярко помнит, как уже после Кузнецова, уже в позднейшие годы, уже в Щукинских залах, мы паломничали к полотнам Гогена и читали страницы из «Ноа-Ноа» наизусть.



Павел Кузнецов *1919* *Paul Kousnétzoff*
В горах Бухары *Dans les monts de Bocchara*

РУССКИЙ ГОГЕНИД

Гоген и Кузнецов — тема большего масштаба, нежели тот, который отведен ей здесь. Но ее зерно ложится в рамки этой страницы легко. Достаточно пометки, что Кузнецов является центральной фигурой русской гогеновской группы, что он наш первый гогенид.

Между ним и его учителем была почти интимная общность мироощущения. Фриц Бургер назвал гогеновское чувство жизни «социалистическим». Даже если бы это было только красным словом, — это было бы очень хорошо. Но

Бургер никогда не был ловцом слов. Знал он, или не знал, как определяла это явление более ранняя художественная критика, — он во всяком случае влекся не на приманку яркого эпитета. Он лишь основательно, по-немецки, разглядывал существо дела. Он выразил то, что было в общем, хотя и смутно, понято еще ближайшими учениками Гогена. С тех пор оно неоднократно повторялось на разные лады. В большинстве случаев говорилось о «преодолении индивидуализма». При этом обычно прибавлялось, что сделанное Гогеном тем замечательнее, что он был «свирепым индивидуалистом и однако же примкнул к традициям самым народным, самым массовым, самым анонимным» (Морис Дени). Разумеется, в этом «однако же» заключена вся суть. В нем выражено то, что в Гогене всегда хотели подчеркнуть: — Гоген не просто, не безболезненно, не играючи и веселясь, тянул свое искусство к «великой безымянности», но принося себя в жертву, себя обуздывая, и от себя отказываясь. Гоген был Подвижником, и его подвиг был двойным: он преодолевал индивидуализм в искусстве, преодолевая самого себя.

Поскольку «преодоление» есть выражение отрицательное, можно сказать и в положительной форме: Гоген растворил личное начало в начале коллективном; отсюда до бургеровского — «в начале социалистическом» — уже совсем недалеко.

Сидеть у ног такого учителя Кузнецову было легко. Ему «преодолевать» было нечего. Он вообще никогда не знал, что такое индивидуум, особь отграниченная, на себя опирающаяся человеческая личность. Сначала у него была Мировая Опочивальня, или мировой родильный приют, — где бесчисленные «некто» рожают бесчисленных «кого-то», — где «каждый» равен «всему», — где есть только собирательное понятие: Роженица, Мать, и такое же собирательное понятие: Плод, Ребенок, — роженица вообще, и плод вообще, — что-то, у чего нет лица, у чего не разглядишь черт, некое безликое, почти космическое, плодоношение и плодоскидывание.

А теперь, — теперь появился гогено-образный, собирательный быт, собирательная народная безыменность, жизненный строй, покоющийся на том чувстве жизни, которое Бургер у Гогена назвал «социалистическим», — где всемассовость и всеравенство выступают на первый план, — где каждый равен каждому, и каждый каждого повторяет, — где царство энов, царство однородностей, — где в самом деле ничьего лица не рассмотришь и никакой фигуры не выделишь, — где все как один, один как все, — Народ с прописной буквы, — Кочевничество с прописной буквы, — Степной Быт с прописной буквы.

Но эти прописные буквы взяты у Гогена: — Племя, — Маори, — Островитяне, — Общинность, — «Социализм» — первобытный социализм дикаря, — так сказать «таитянский социализм» (улыбайся, Европа!), как «азиатский социализм» — у Кузнецова. Их искусство действительно обще общностью рода: — картины, подоб-



Павел Кузнецов
Сартянка

1920

Paul Kousnétzoff
Une femme Sarte

ные коврам, тканым руками мощных туземных Ев, картины — Племя, картины — Масса, картины — Аноним, картины — Жизнь, картины — Все...

— «О воды, цветы и леса... и ты, златокожая Раса!» поет на Таити Гоген. Слабеющим эхом вторит в степях Кузнецов: — «О воды, цветы и леса... и ты златокожая Раса». В чем они разойдутся, — в чем они могут разойтись? В обоих живет отвращение к Европе, отвращение к искусству города, влюбленность в людскую целину, влюбленность в племя, влюбленность в нетронутую землю.— В чем же им разойтись? Может быть в том, чья Ева прекраснее? Маорийка

или Киргизка? — Но оба они достаточно тронуты племенной мудростью, чтобы ученик уступил здесь учителю, а учитель не тягался с учеником: племенная эротика знает, что возлюбленная вождя всегда прекрасней возлюбленной воина,— и еще: что старший любит совершеннее.

СЕЗАННОВСКИЙ ЭПИЗОД

Истории всех живописцев наших дней имеют один общий и обязательный эпизод: — встречу с Сезанном. На общепринятом языке это именуется «проблемой Сезанна». «N.N. и проблема Сезанна», — так озаглавливается соответствующая неизбежная глава в исследовании о каждом крупном живописце современности. В этом словосочетании мало евфонии, и каждому из нас предоставляется заменить его другим, но по существу отрекаться от задачи нельзя. Реакция на последнего великого мастера, в самом деле, должна быть испробована. Особенно, — если этот мастер Сезанн, если он, к тому же, не только велик сам по себе, но и является последним боевым знаменем современности, и если им порождено такое необъятное племя последователей, как нынешнее племя сезаннидов, прожорливое и плодовитое, дающее сам-семь приплоду и пожирающее все всходы мирового искусства.

Кузнецов и сезаннизм... но уже то обстоятельство, что Кузнецов был так связан с Гогеном, достаточно характеризует положение. То, что говорил Сезанн о Гогене, — сердитые слова: «Gauguin ne m'a pas compris... Gauguin n'était pas peintre...», можно бы, с точки зрения правоверной сезанновской догмы, отнести и к Кузнецову. Кажется, русские сезанниды и доставляют себе это удовольствие. Однако, это было бы убийственно лишь в том случае, если это было бы справедливо. Тогда пришлось бы выбирать между Сезанном и Гогеном, и, разумеется, мы все разноверы, принесли бы еще раз в жертву мастера Таити, ибо Сезанн есть Сезанн. Но жертвы не нужно: дело обстоит не так антиномично: нет выбора между двумя исключительностями: «либо-либо», — есть тяжба двух школ. И так же, как окрик Сезанна свидетельствует не о гогеновой худобе, а о силе поднятого им раскола, так же наша русская семейная распря Кузнецова и отечественных эпигонов сезаннизма есть только тяжба двух школ, «Голубой Розы» и «Бубнового Валета», — тяжба, в которой пока еще никто не проиграл, ибо правила игры до сих пор не установлены, и каждый может вести счет по собственной системе.

Как бы то ни было, «реакция на Сезанна» дает нам в Кузнецовском случае отрицательные результаты. Конечно, дело не в том, что Кузнецов *не заметил* Сезанна. Таких вещей сейчас не бывает. Это просто невозможно ни у кого из нынешних живописцев. Мировое искусство, в течение четырех столетий, со времени



Павел Кузнецов *1922* *Paul Kousnétzoff*
Горная Бухара *Bocchara montagneuse*

Рафаэля, не запомнит такой сознательности, какая проявлена по отношению к Сезанну. Она стала настолько обязательной, что современный художник может только отказаться от влияния Сезанна, но не проглядеть его. В этом смысле элементы сезаннизма мы отыщем решительно у всех живописцев, с той только разницей, что у одних это будет прямое влияние мастера, а у других — те странные борозды и покривления, которые свидетельствуют, что тут прошла сезанновская буря.

У Кузнецова есть именно это второе. Декоративист, он может вдруг заняться в панно станковой разработкой какой-нибудь четверти аршина; синтетик, он может внезапно начать дробить мазками цветовое пятно зеленого пейзажа, где-нибудь на втором плане композиции; макетных дел мастер, он может ни с того, ни с сего погрузиться в передачу крепчайшей вещественности случайно подвернувшегося под кисть предмета. — Вот они следы того, что Кузнецову ведом «le Poussin de la nature morte et du paysage vert». Вглядимся: — а! обломок

сезанновской мертвой природы... кусок сезанновского пейзажа... частица сезанновской «предметности предмета». Сезанн, действительно, прошелся по этим холстам. Но если его следы и есть, — это следы изгнания. Кузнецов одолел, хотя и хромает после поединка.

Так хромал и Гоген; так хромают все гогениды. Кроме этого знака борьбы и победы ничего более сезанновского у них не осталось. Я думаю, что тут не только упрямство иноверцев, которых попытались против воли подчинить господству вошедшей в силу религии. Скорее это упрямство людей, знающих о совсем иной художественной правде. Во всяком случае, у всех у них сезанновский эпизод испорчен.

«Проблема Сезанна» здесь сводится к тому, что когда-то столь блистательно выразил гогенид Валлотон (Кузнецов мог бы повторить это): — «Césanne! Ah, je l'évite respéctueusement!» — «Сезанн! О, я почтительно следую мимо...»

СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ

Кузнецовское сегодня смутно, тревожно и немного суетливо. Кузнецов находится в промежутке между двумя этапами, на середине перехода от законченного второго, «восточного», периода к неизвестному третьему. Художник захвачен общим кризисом и закружен его волной. Как и он, все топчутся на месте. Это началось в разгар мировой войны, но конца не обозначилось еще до сих пор. Разделение и развитие искусства приостановилось на какой-то срок. Его настоящее обнаруживает черты старчества. Нет видимых ростков нового; есть лишь скрещение и сплетение прежнего. Искусство живет воспоминаниями. Воспоминаниями живет сегодняшний Кузнецов. Нет отбора и нет откидывания, потому что мило все, что прошло. Друзья, враги, собственное, чужое, недавнее, далекое, — все нынче подтянулось вплотную к его памяти, как на походе отставшие подтягиваются на бивуак.

Прошлое стало живым гостем настоящего. У нынешнего Кузнецова собрались все прежние Кузнецовы, и он занят понемножку каждым. В его работах стали вспыхивать формы и повторяться мотивы, исчерпанные им уже много лет назад и оставленные, казалось, навсегда. Но Кузнецов, видимо, опять переживает радость их изобретения, какое-то второе их рождение. Он сочетает их в разных дозах и на разные лады. Это — общая участь. Ту же вторую молодость испытывают другие художники. Они делают то же и так же. У Кузнецова девятьсот двадцатого, двадцать первого, двадцать второго года опять возникают ранние степные сюжеты, — новые признаки жизни обнаруживает «бытовая серия» 1909 — 10 гг. (он пишет, — в 1921 году! — «мальчиков с нимфеями» — громадное полотно, использовавшее старые картины того же названия), и даже черты, восстанавливающие «период младенцев», стали проступать кое-где.



Павел Кузнецов. Натюр морт

Paul Kouznetzoff. Nature morte



Павел Кузнецов
Портрет художницы
Елены Бебутовой

1922

Paul Kousnétzoff
Portrait du peintre
Hélène Béboutova

Кузнецов, по этой внутренней линии, как бы сокращенно переживает историю собственного искусства, подобно тому, как ребенок переживает историю своего рода. А по внешней линии идет перестановка границ своего и чужого. Кузнецов сближается со своими антиподами. Это тоже общая черта и общая участь. Все разучились нетерпимости и стали принимать все. У Кузнецова, в этом отношении, можно отметить много выразительных частностей, но самое выразительное то, что он взял сейчас «курс на Дерена», так же, как его взяли другие. Даже у Пикассо, проходящего теперь через возрождение своих прежних фаз, есть это равнение на Дерена. Недаром Дерен был заново открыт именно в наши перегоревшие годы. Все бросились на Дерена; все бросились к Дерену.

Дерен-Предтеча стал Дереном-Завершителем. Он сегодняшний святой мирового искусства, как Пикассо — его сегодняшний настоятель.

По линии Дерена вытягиваются все: все ждут перехода от настоящего к будущему. Дорога Гогена и дорога Сезанна здесь сошлись к одному мосту на тот берег. Оба потока художников смешались и выжидают, когда можно будет перейти, и кто подаст пример. Кузнецов стоит в общей толпе и делает общие жесты. «Il fait du Derain, il fait du Picasso». Дереновских и пикассовских черт можно сейчас набрать у него пригоршни. Но это не его, это — ничья вещь. Если здесь есть реванши за неприятие Сезанна, то это реванши безвременья, неплодоносного и краткого.

Когда-то, при подобных же обстоятельствах, в пору Училища Живописи и Ваяния, он делал Серовские жесты, в своих первых волжских вещах: тогда тоже надо было «перейти мост». «Серовская» серия 1902—1903 года, «бытовая» серия 1909—1910 года, нынешняя серия «Дерена-Пикассо» — явления одного и того же переходного порядка. Но тогда, за теми, каждый раз следовал взрыв, и в искусстве Кузнецова начиналась новая полоса. Мы ждем взрыва в нем и теперь.