

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№ 1923 г. 2-3
МОСКВА ПЕТЕРБУРГ

Р. ФАЛЬК И МОСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Д. Аркин

I



силу многих причин, лежащих в самой природе живописи, на долю ее пришлось самые тягостные и рушительные удары — сперва «кризисов», а затем огромного сдвига художественной культуры. Недаром в отношении современной живописи говорилось в наши дни, и у нас, и на Западе, о пройденности всех путей, об изживании всех судеб, об оскудении и конце. — Что есть живопись? — Этот вопрос сейчас звучит отнюдь не схоластически. И как раз сейчас, когда мы наблюдаем зарождение какого-то громадного, но не совсем еще ясного процесса — процесса расплескивания изобразительного искусства за все его прежние привычные берега, особенно примечательным представляется следить за той областью этого искусства, которая именуется станковой живописью. Судя и осуждая ее, мы даже плохо знаем (как плохо, увы, знает это и судья Шпенглер), с чем, собственно, имеем дело.

Проблема станковой живописи в свете новой художественной культуры — одна из самых больших и важных загадок, которые ставит, в области искусства, современность. Вот почему кажется нам особенно своевременным говорить о тех моментах русского искусства, которые выражают именно станковую художественную стихию и все специфические особенности станковой живописной работы.

В ряду этих явлений — работа группы мастеров, которая ныне успела уже забыть свое недавнее счастливое имя — группы «Бубнового Валета» — занимает совершенно исключительное место. Плохо или хорошо работал и работает этот коллектив мастеров — но он, и только он один, является сейчас некоторой живописной «школой», некоторым вместилищем коллективного опыта в русской живописи. После раннего «передвижничества», минуя эклектический «Союз» и ничем не спаянный между собой конгломерат художников «Мира Искусства» — «Бубновый Валет» является в истории нашей живописи единственной организацией мастеров, единственной группировкой, выковывающей так или иначе звенья какого-то коллективного опыта в деле станкового искусства.

Фальк — одна из интересных и крупных величин этой группы — несет ее характерные черты, быть может, с особой четкостью и выразительностью. Его работа с исключительной ясностью обнаруживает пути современной станковой живописи, — ее странные тупики, тягостные перепутья и стремительные взлеты. Самые последние этапы этой работы особенно знаменательны: выявляя впервые индивидуальное лицо мастера, они открывают вместе с тем какие то очень общие и закономерно-неожиданные перспективы на будущее живописной культуры. Мы вплотную сталкиваемся с перерождением современной картины, как явлением, завершающим определенный процесс художественного формообразования. Живописная работа Фалька, в ее последовательном развитии, проливает на это явление достаточно яркий свет.

II

Из художников московской группы, кажется, никто не является в такой малой степени экспериментатором, как именно Фальк. Развитие живописной культуры отображает в нем с гораздо большей силой созревшее и зрелое, чем смутное и только искомое; лаборатория Фалька заканчивает, а не начинает, выявляет, а не пробует. Это именно и делает художника особенно законченным выразителем данного исторического этапа русской живописи и это же не позволяет рассматривать его творчество вне контекста последней.

Мы не пишем здесь истории «Бубнового Валета», но восстанавливаем в памяти некоторые моменты его развития, намечаем корни его художественной работы. Для «Бубнового Валета», прежде всего, характерен с самого начала до конца чисто станковый, чисто живописный круг работы. Отсутствие смешения различных материалов, назначений, прикладнических приемов, обусловленное чисто-станковым характером деятельности «Б.-Валета», — имело исключительное значение для судьбы группы. То обстоятельство, что вся ее дальнейшая работа оказалась выросшей целиком из строго ограниченного художественного материала, среди которого масляная краска и холст играли подавляющую, если не единственную, роль, наложило глубокий отпечаток на весь облик «Б.-Валета». Знаком живописи, в единственно точном и строгом смысле этого слова, внешне определилось место и положение московской группы. Ее внутренний облик складывался в прямом взаимодействии с той тенденцией, которая обозначила весь путь современного художественного развития, как путь дифференциации искусств. Этот процесс обособления отдельных искусств друг от друга, разделения искусств по линиям своих, свойственных каждому данному виду, материалов, — представляет собой самое значительное и характерное из всех движений, сопутствовавших образованию в XX веке новой художественной методологии и практики. Это движение, упорными ударами разбивавшее мнимое «единство искусств» в его прежнем



Р. Фальк
Автопортрет

1920

R. Falk
Portrait du peintre

абстрактно-логическом и мистическом понимании и выявлявшее самостоятельную природу каждого отдельного вида художественного творчества, в живописи отобразилось особенно четко и последовательно.

Традиции передвижничества, внешне вывернутые наизнанку и лишь углубленные «Миром Искусства», наполнили живопись громадными дозами чуждых ей литературных элементов. Разрушение внешнего, «литературного» содержания живописного произведения явилось первым конкретным делом нового искусства.

Освобождение живописи от заранее данных, отвлеченно программных, ничем не связанных с процессом обработки живописного материала, тенденций — будь то задачи изображения быта у Передвижников или историко-стилизаторские задачи Мира Искусства, — вот в чем выразилась первая стадия описанного процесса — стадия разрушения литературы.

Но за этим начальным шагом последовал дальнейший, логически продолжавший первый — разрушение сюжета, которое обыкновенно толковалось, как утверждение чисто декоративных начал в новой живописи. А самое пристрастие новой живописи к «мертвой природе», все же легче допускаящей любые бессюжетные комбинации — лишняя черта, характеризующая то же явление.

Развитие новых живописных форм, в поисках «чистой живописности», не остановилось на позиции разрушения сюжета. Последовала дальнейшая, поистине решительная, стадия — разрушения предмета. Живописи показались стеснительными не только нормы сюжета, т. е. определенного комплекса жизненно-реальных форм, но и нормы предмета, т. е. любой жизненно-реальной формы.

На этом этапе — разрушения и кубистического разложения предмета, казалось, должен был остановиться дифференцирующий поток. Однако, он понесся далее, доводя до логического абсурда тенденцию очищения живописных начал.

Таким логическим абсурдом, доводящим до математической чистоты начало «чистой живописности», явился следующий этап, который можно обозначить, как разрушение изображения. В этой стадии искусство живописи пришло к логически предельной и, вместе с тем, закономерно абсурдной абстракции, — к математически-чистой живописности супрематизма.

Пройдя последовательно стадии безлитературных, бессюжетных, беспредметных и, наконец, безыобразительных форм, живопись должна была этой последней точкой завершить цепь своей эволюции. Логически подойдя к черному квадрату на белой поверхности холста, живопись закачалась на какой-то последней грани — грани искусства и... небытия. Продолжением процесса естественно должен был бы явиться или прыжок в это небытие, то-есть самоубийство живописи, — или прыжок за пределы чисто живописного материала и станковой работы — в круг других материалов, в круг художественного производства.

Таков, в самом упрощенно-схематическом виде ход основного формо-образующего процесса в живописи последних полутора десятков лет. Московская живопись четко отразила первые две стадии этого процесса, была захвачена отчасти и третьей, — и остановилась, не пройдя ее полностью и отвергнув кубистические соблазны, с тем, чтобы последний шаг — уничтожение изображения — предоставить другим группам и другим деятелям. Но путь Московской Группы не был бы путем школы, если бы эти отдельные моменты, характеризующие современное движение изобразительного искусства, не были цементированы в нем какой-то единой культурой мастерства, единым живописным мировоззре-



Р. Фальк
Красная комната

1920

R. Falk
Intérieur en rouge

нием. Таким скрепляющим началом явилась для «Бубнового Валета» та система живописного искусства, которую условно мы соединяем с именем последнего великого живописца Запада. Не «влияние» Сезанна в обычном смысле этого слова, а применение сезанновских начал русскими мастерами, — такова следующая черта, определяющая лицо московской живописи.

Работу Фалька все названные силовые линии задела особенно заметно, почему его живопись и представляет собою наиболее характерный отрезок всего рассматриваемого круга явлений.

III

Судьбы русской живописи, последовательно претерпевшей господство чисто литературных течений передвижничества и «Мира Искусства», привели к тому, что революционный отказ новых мастеров от «литературы» повлек тем самым

и отказ от сюжета, — даже в чисто живописном понимании и выражении последнего. Живопись сбросила с себя не только иго «литературщины», — ничем не связанных с живописным материалом литературных программ, — но и обнаружила стремительную волю освободиться от норм всяческого сюжета, относясь к последнему как к «порождению» литературы. «Засилье» литературы в живописи (достигшее своего предела в стилизаторско-историческом эстетизме «Мира Искусства») и обусловило это смешение понятия живописного сюжета с понятием литературного содержания, — смешение, толкнувшее живопись с особенной силой навстречу дифференцирующим тенденциям. Разрушая «литературу», московские живописцы разрушали одновременно и сюжет. Исключительный, аскетический станковизм московских мастеров только содействовал углублению этого уклона.

Фальк отражает в первом периоде своей работы эту черту особенно ясно. Его полотна 1909 — 1917 гг. в подавляющей части — совсем бессюжетная живопись. Если та же черта у других мастеров «Бубнового Валета» в значительной мере скрыта различными побочными моментами, — местного колорита, восточных влияний, воздействия городского пейзажа и городских условий — то Фальк своей нейтрализующей, почти абстрагирующей, волей делает ее особенно явственной. Дело не только в том, что зритель, как и сам художник, не может отыскать для картины Фалька ее названия: это — черта общая большинству мастеров того же периода. Но — вы затруднитесь, если захотите отнести масляную вещь Фалька к одной из категорий, — пейзажа, портрета или натюр-морта. Эти привычные категории, конечно, всегда были условны; но живописная значимость сюжета утверждает, так или иначе, неизбежность именно этого деления. Сюжет — рождается не иначе, как жизненным соотношением форм. А так как соотношения форм в ландшафте, вещи и человеческом теле всегда природно различны, то соответствующий живописный сюжет выбирает обычно одну из этих точек — пейзажа, натюр-морта, портрета.

«Мертвая природа» у Фалька ничем не выдает именно таковой своей сущности... Это отнюдь не значит, что вещь «одушевляется» им; напротив, восприятие вещи у Фалька вовсе лишается тех черт наивного анимизма, которые так излюблены новой живописью в натюр-мorte. Вещи у Фалька — частицы непрерывной материальной среды, определенно окрашенной и имеющей определенную структуру. Фальк отнимает у каждой самостоятельной вещи даже то значение отдельной молекулы, которое наделяет данную единичную вещь какой-то законченной ролью в композиции натюр-мортного целого. Вне-живописное значение и особенности данной вещи его не интересуют; равным образом, человеческое лицо фигурирует на его полотнах как вещь *suí generis*, — не более. В этой черте — бессюжетное значение живописи Фалька сказывается в полной мере.

Ошибочно, как мы отмечали, отождествлять понятие сюжетной живописи с понятием живописи «содержательной». Портреты Рембрандта не менее

сюжетны, чем «Похищение сабинянок», «Утро стрелецкой казни» или любое «Поклонение волхвов». Натюр-морт голландцев в равной мере имеет в составе своей композиционной конструкции ярко выраженное сюжетное начало. Портрет и натюр-морт Фалька бессюжетен не потому, что это только портрет или только натюр-морт, а потому, что он как раз и не обладает сюжетными свойствами, присущими именно портрету или именно натюр-марту. Живопись Фалька являет обезличенную материю, и притом с той ее стороны, которая ограничена исключительно зрительным восприятием. Здесь стоит отметить характерное пристрастие живописца к прозрачным окрашенным предметам, — стеклу, бутылкам, воде; в этой маленькой черточке сказывается глубокое стремление воспринимать вещь исключительно как окрашенную среду, в наиболее чистом виде выраженную в прозрачно-цветных (т. е. окрашивающих пропускаемые через себя лучи) материалах.

Основной момент сюжетной живописи, — наличие вне-композиционной связи между отдельными частями изображаемого — отсутствует в большинстве полотен Фалька. Если в натюр-мортах, напр., Кончаловского мы можем уследить, помимо определенных композиционных приемов мастера, стремление выразить какой-то хаос вещи, косность окружающих человека предметов, — и этот момент сам по себе является уже сюжетом, — у Фалька мы не находим подобных черт, имея перед собой лишь нейтрализованно-текущую «видимость» окружающего, кусок «поля зрения» художника, — не более.

Значительно слабее, чем противосюжетные начала, сказалось в работе Фалька стремление освободиться от норм предмета. Этот момент дифференцирующего процесса был вообще воспринят «московской живописью» лишь отчасти. Кубизм в его законченно-французском выражении так и не привился у нас. Но кубистическая прослойка явственно наблюдается у всех без исключения живописцев этого периода.

Стремясь к выявлению чисто-живописного материала, кубизм привел к освобождению живописного изображения от внешне-обязательных норм предмета, т. е. определенной реальной, извне-продиктованной живописцу формы. Практически этот шаг выразился в введении в картину так называемого сдвига, т. е. произвольного перемещения определенных элементов образа (объемных, цветовых, плоскостных, перспективных и т. д.).

Сдвиг у Фалька претерпел своеобразную судьбу. Довольно часто вводимый художником в работах 1909 — 16 гг., он применяется им скорее как некоторый прием композиции, чем как выражение «беспредметности» в живописи. Уже эта черта показывает, что сдвиг, в его кубистическом смысле, не был усвоен Фальком, как не был воспринят он и московской живописью вообще. На этом этапе дифференцирующего процесса она и остановилась. Именно неприятие сдвига и кубизма вообще оказались поворотным моментом для всего дальнейшего пути

московской живописи. Этот поворот у Фалька связан теснейшим образом с той стороной живописной работы, которую выше мы определили знаком Сезанна. К этому имени неизбежно (как бы ни старался автор не говорить о «влияниях» и тому подобных неопределенностях) — приводят все пути изучения московской живописи и работы Фалька.

IV

Сезанн — слово почти магическое для русской живописи. Это имя давно уже означает нечто гораздо большее, чем имя великого художника: оно — знак целой системы живописной работы, — системы, которую, конечно, можно было бы назвать каким-нибудь другим термином, если бы нашлось более подходящее русское, латинское или иное слово.

Роль Сезанна в новой русской живописи огромна, и недаром сезаннистами обзывали всю московскую группу. Но распространенные суждения о характере этого «влияния» и о природе самого «сезаннизма» — очень поверхностны и просто неверны. В работе Фалька начала, условно именуемые нами сезанновскими, получают свое исторически-типичное и конкретно-ясное выражение. Живопись Фалька помогает установить подлинные черты применения сезанновской системы русским искусством — а, вместе, и черты самой этой системы.

В истории французской живописи Сезанн явился некоторой остановкой на стремительном тракте импрессионизма. Эта остановка была не замедлением движения вперед, но поворотом у края той «световой» пропасти, к которой была подведена импрессионизмом масляная картина.

В русской живописи Сезанну снова суждено было сыграть ту же роль восстановителя живописи и утвердителя живописных начал картины. Там Сезанн не дал живописи расплыться в солнечном луче и отвел ее русло от берегов крайней натуралистической иллюзорности, — здесь — дифференцирующий процесс был введен им в русло живописного созидания.

«Искусством в гриме» назвал не так давно один очень остроумный человек русскую живопись. Гримировка в «сезаннизм» заняла значительную долю живописной работы московской группы. Своим исключительно здоровым чутьем начав именно с Сезанна и разработки его системы, московские мастера долго не могли подойти к ней иначе, как путем интерпретации отдельных ее разрозненных моментов. В результате, на первый план выступило чисто-внешнее тематичное родство с Сезанном, которое и заставляло говорить о «влияниях», «подражаниях» и т. п.

На деле московская живопись только готовилась к овладению Сезанном; долгий период этой подготовки мы назвали бы, пользуясь медицинским термином, «латентным» сроком, периодом «скрытого заболевания» Сезанном. Он отличался у разных мастеров различной продолжительностью; у самого зрелого, Кончаловского, он кончился, кажется, раньше, чем у других. Но не кто иной, как именно



Р. Фальк

1917

R. Falk



Р. Фальк

1915

R. Falk



Р. Фальк

1922

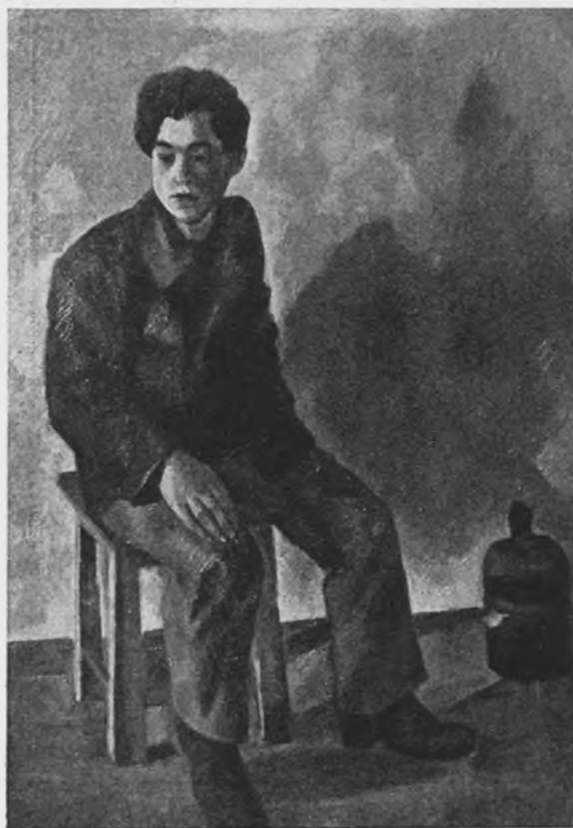
R. Falk



Р. Фалк

1920

R. Falk



Р. Фалк

1922

R. Falk



Р. Фалк

1922

R. Falk

Фальк, вышел из этого периода впервые нашедшим самого себя, и об его сезаннизме можно говорить уже не как о гримировке, а как о вполне подлинном живописном лице. Этот последний период (1920—23) и должен привлечь наше внимание.

Прежние работы художника при всех их индивидуальных чертах не особенно все же резко отклонялись от того, «среднего арифметического», каковым была живописная «манера» всей московской группы. Да, это был тоже «сезаннизм» — но в тех своих ранних, «бубново-валетских» выражениях, которые наполняли выставки этой группы изрядным количеством смеси французского с чистейшим московским.

Фальк несколько менее других повинен в этом смешении, — быть может в силу своей чисто-личной художественной сдержанности и живописной осторожности. Но мы все же уверенно проходим мимо всего периода творчества Фалька, охватывающего годы 1909—1919 потому, что его подготовительный «латентный» период может служить лишь черновым материалом для выявления облика мастера. То был, в конечном счете, период ученичества художника.

С некоторой внешней остановки начинается пора зрелости мастера. На смену прежнему сезаннизму, как использованию отдельных разрозненных приемов письма, приходит сезаннизм, как целостная организация живописного зрения, как система обработки живописного материала. Фальк, вместе со своими современниками, шел ранее по линии наименьшего сопротивления, вводя в свою живопись отдельные «новые» черты фактуры, композиции, цвета и т. д. Ведь и в сезанновской живописи замечали прежде всего ее пресловутую «объемность», к чему соблазняло и знаменитое место из «евангелия от Бернара», говорящее о геометрически-объемных началах живописного выражения. Фальку понадобилось пройти весь путь дифференциации живописного материала, и когда живопись, в итоге этого пути, предстала перед ним в своей последней, лишенной всех литературно-сюжетных наслоений, наготе, — тогда он совсем с иной стороны подошел к познанию и применению этого материала. Не в изгнании сюжета, предмета, изображения, а в утверждении примата цветового начала — система Сезанна, и к этому приходит современная живопись после всех своих аналитических чистилищ.

Начиная с 1920 г., работы Фалька говорят о настойчивых поисках художника именно в этом направлении. Мы видим, как исчезает с его полотен одна за другой черты «детского» сезаннизма и «детской» дифференциации. На их место все настойчивей проникает попытка дать живописную характеристику всего картинного целого через цвет. Все остальные моменты живописного выражения — становятся для него как бы функцией основного начала — цвета.

Пока мы имеем перед собой только первые орудия мастера, разработанные именно в таком разрезе. Эти начальные шаги характеризуются на первых порах подходом к цвету, не лишенным, быть может, некоторой прямолинейности

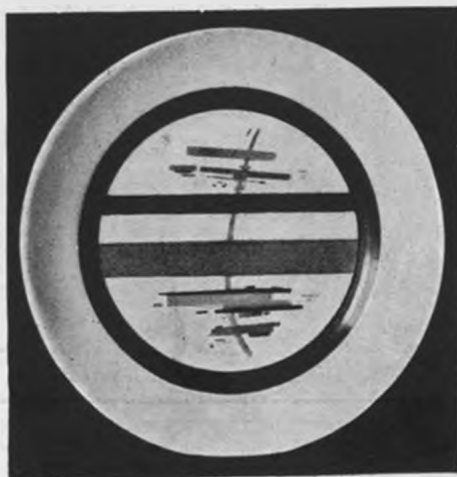
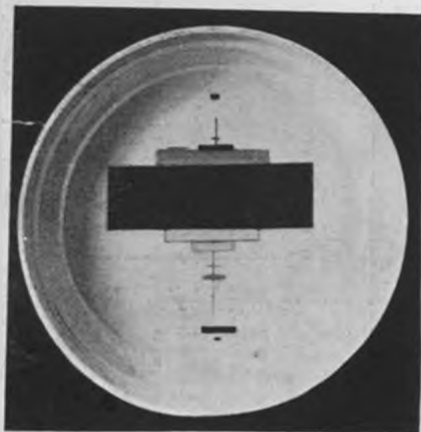
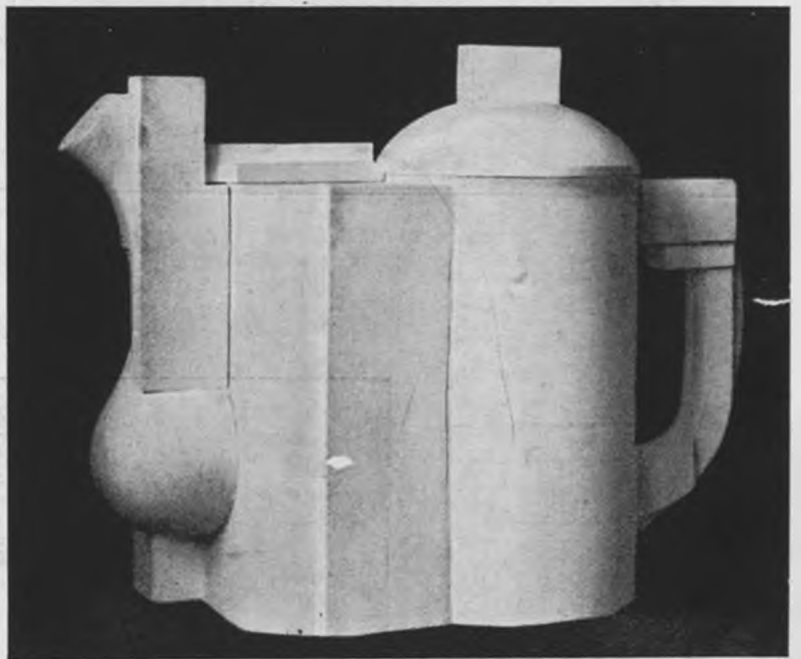
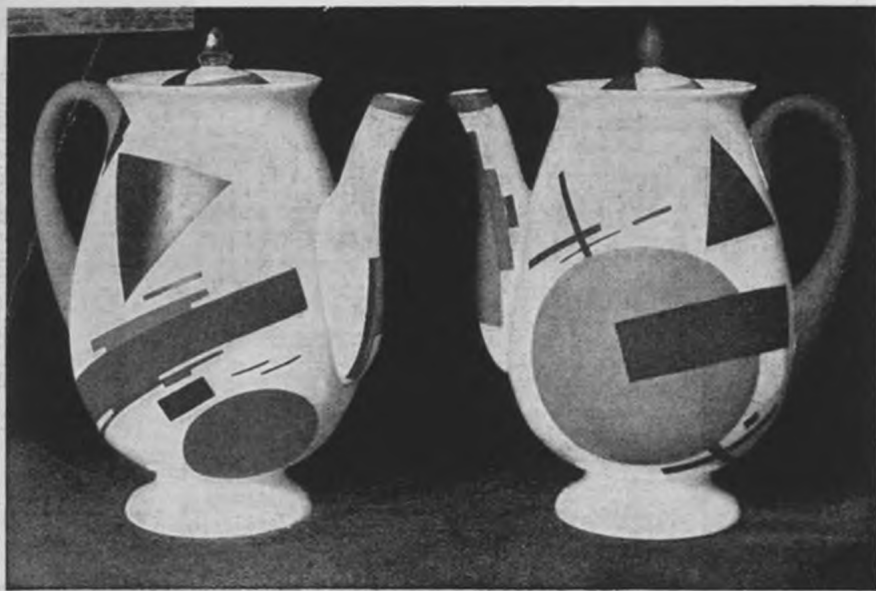
и излишней подчеркнутости... Фальк пытается выразить это свое цветопонимание путем инструментовки картины в определенном основном цвете. Таковы его полотна — «Мебель», «Портрет в белом» (1922), «Красный натюр-морт» (1923). В структуре «Мебели» мы ясно видим, как вся конструкция картины организована исключительно на цветном фундаменте, — как ее композиционно-пространственные, фактурные и, наконец, красочные элементы являются производными от того основного цветового начала, в котором инструментована вся вещь.

Не менее явственна та же черта в «Портрете в белом», где к указанным моментам присоединяется еще и обусловленность освещения цветом, — принцип, прямо противоположный методу импрессионизма. Эта же вещь, вместе с «Мальчиком с бутылкой», говорят о попытке сделать и самую «объемность» функцией цвета, — а «Поясной портрет», на первый взгляд чисто «плоскостной», подходит в упор к этой проблеме, так занимавшей Сезанна, который презрительно называл китайскими картинками «плоские» вещи Гогена.

Уверенность, что именно в этом, быть может, очень общем, но живописцу вполне отчетливо говорящем примате цвета, и заключается самостоятельное существо живописи, которого она тщетно добивалась экспериментами дифференциации, — заставляет Фалька притти к пересмотру прежнего отношения к предмету и сюжету. Здесь мы подходим к огромному явлению в жизни живописной культуры самых последних лет. В работе Фалька оно начинается с того, что из конструкции картины вовсе исчезает сдвиг. И ранее как бы нехотя воспринятый русской живописью и использованный Фальком лишь в качестве композиционного приема, — сдвиг отступает перед восстановленным в своих живописных правах предметом (ср. две работы — *Натурщица* — 1915 г. и *Натурщица* — 1923 г.; вместе с тем, другая «Обнаженная натура» 1922 г. показывает, как сдвиг изменяется художником в чисто предметной композиции).

Легко понять, какое впечатление должен был произвести на поверхностного зрителя этот крутой поворот, с такой поразительной одновременностью и единодушием проделанный всеми крупнейшими художниками «Бубнового Валета». Внешне наиболее заметная черта этой «новой манеры» — ликвидация сдвигов — дала уже основание для суждений о «поправении», регрессе, отказе от «левизны» и т. п. Все эти расплывчатые слова не заслуживали бы, конечно, внимания, если бы за ними не скрывался свой смысл.

Живопись, пройдя путь дифференциации, изгнав сюжет и попытавшись изгнать предмет, — не возвращается теперь вспять по той же линии. В картинах Фалька и его товарищей восстанавливается значение предмета, но предмет фигурирует уже в ином, чисто-живописном смысле, соответствующем требованиям и свойствам живописного материала и приемов его обработки. Путь живописи — не прямая линия, а спираль: горизонтально этот путь проходит теперь через прежние точки, но совсем в иных, по вертикали, плоскостях. За утверждением предмета явственно



Живопись Н. М. Сутина и Н. Г. Чашника
Новые формы К. С. Малевича

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat

Décor par N. Soudline et I. Tchachnik
Formes nouvelles par K. Malévitch



Щекотихина



Щекотихина



Е. Н. Дамько



Мосягин



Е. Н. Дамько

Е. Дамько

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat

Mosyaguine

намечается ныне возвращение сюжета, — однако отнюдь не в смысле «литературного содержания» картины, как это имело место до процесса дифференциации. Сюжет возвращается как определенный конститутивный момент живописного произведения. Последние работы Фалька отчетливо говорят о приходе сюжета в его живопись и сюжет приходит уже не как чуждая живописному материалу литературная оболочка, — а изнутри, из конструкции самого искусства живописи, из его взаимоотношений с действительностью, — отношений совсем иных, чем отношения литературы, и, кто знает, быть может, гораздо более близких и тесных. Самое образование сюжета происходит, поэтому, по иным законам, установить которые можно лишь рассматривая сюжет как определенный момент работы над живописным материалом. Мы накануне новой сюжетной живописи (как сплошь сюжетен и весь Сезанн), — в этом сущность того поворота, который намечается последними работами московских мастеров.

И Фальк отражает этот момент с особой выразительностью. Говорить об этом явлении детальнее — преждевременно. Но те путевые знаки, которые ныне определяют его работу, сами по себе обещают выход на открытые пространства большой живописи. Не случайно среди этих указующих знаков одним из первых и решающих является — Рембрандт.

V

Остается в самых немногих словах коснуться некоторых чисто индивидуальных особенностей искусства Фалька, не определяемых одними рамками его художественной методологии, — рамками «формальных» моментов, как принято, очень неудачно, выражаться. Уже из предыдущего вполне беглого и эскизного изложения можно заключить, что это искусство — в высшей степени замкнуто, чуждо какой либо расплывчатости и разносторонности, — однообразно в самом строгом и первичном смысле этого слова. Эта очень сдержанная и очень холодная живопись могла бы показаться чужой каждому, кроме самого художника, живописью *an sich*, если бы ее суровейшие внешние ограды не колебались от глухих толчков какой-то внутренней борьбы. Патетика этой живописи менее всего эмоциональна и, одновременно, глубоко-лична и глубоко-человечна. Как ни нейтрализует, как ни абстрагирует Фальк ту видимость, которая фигурирует на его картинах, — мы узнаем в этих последних глаз мастера нашей эпохи, организм восприятия, свойственный современности, — глубоко жизненные черты нынешней художественной культуры и нынешнего творчества.

В этой живописи, повторяем, очень мало эмоционального. И, вместе с тем, как совершенно отлична Фальковская выразительность от выразительности его современников! Мастерство исключительно экономное и столь же исключительно конденсированное в средствах своего выражения, — живопись Фалька менее всего требует от зрителя наслаждения красочным и пространственным богатством видимого.

В этом, и только в этом смысле ей менее всего свойствен мажор. Строя всю свою живописную систему на цвете, Фальк, вместе с тем, совершенно не знает цветистости и красочности, как чужды ему понятия живописного разгула и обилия. Эта очень «нелегкая», в своей прямоте и полном отсутствии ребусного и нарочитого, живопись говорит как будто о той трезвой и почти сверхъестественной сложности, которую всюду встречает и передает мозгу глаз современного человека.

Организм живописного видения Фалька достаточно своеобразен. Между глазом и предметом неизменно находится какая-то особая живописная среда, ощутительно присутствующая в валёрах почти всех его последних полотен. Усложненность этого зрения несколькими планами, — не в обычном зрительно-пространственном смысле, — а в смысле различных степеней напряженности, требующих соответствующей аккомодации зрения, — одна из характерных особенностей живописной «манеры» Фалька.

Абстрагированно-конкретная выразительность Фалька — специфически станковая выразительность, исходящая только из своего материала и не знающая всевозможных вторичных моментов, которыми изобилует живопись его современников, так охотно интерпретировавших мотивы народного искусства, лубка вывески, местного колорита, различнейших живописных течений и манер и т. д. Настроенное на своеобразный живописный драматизм, это искусство органически не приемлет ничего лирического, интимного, «камерного». Его внятный и незапутанный, но крайне сгущенный язык с немалым трудом находит своего слушателя — свое адекватное восприятие. Ван-гоговская борьба осуществляется здесь в проявлениях глубоко скрытых от зрителя, и лицо мастера ни разу не искажается ван-гоговской гримасой боли.

Тем не менее, это лицо, — как бы тщательно ни прятал Фальк свой собственный облик в черный плащ своего «Автопортрета» — в упор глядит на нас с каждой из работ последнего периода. «Необщее выражение» этого лица пусть истолковывается желающими и могущими угадывать. Но предельная четкость живописного рисунка, достигаемая исключительно станковыми средствами, через чисто станковый материал, без какого бы то ни было привлечения графических моментов, — остается для нас самым большим достижением этого живописца.