

спины больного, лица которого не видно, да оно по существу и не нужно, так как состояние больного исчерпывающее дано одной его спиной.

Нам остается сказать еще несколько слов о прекрасном женском портрете, написанном совсем по-иному. Старейшая женщина дана в темной, но цветистой гамме красок черно-синего платья, оживленного белым воротником, бордового фона, черно-фиолетовой скатерти и других зеленоватых, красноватых пятен включительно до поручня из красного дерева. От улыбающегося тонкими губами лица с веселыми глазами веет здоровьем и бодростью, подчеркнутой пробивающейся в волосах седной и морщинками у глаз и рта. То, что, казалось бы, должно говорить о надвигающейся старости, под искусной рукой художника превратилось в неоспоримое свидетельство жизненной силы и неугаваемой энергии мысли и чувств: «молодая душа» дана художником в гармоническом созвучии с стареющим телом. Это утверждение жизни и мощи человеческого интеллекта звучит столь же прекрасно, как и в портрете академика Павлова. Уже одни эти два портрета говорят о том неожиданном утверждении жизни, которого, казалось, не хватало художнику в дни его молодости, но которое он так прекрасно и звучно возгласил в пример молодым и пожилым современникам. Впрочем Нестеров, по существу, продолжает ту линию, которую наметил еще в 1906 г. в портрете польского художника Станиславского, изображенного на открытом воздухе в крестьянской усадьбе. Линия эта — умаялая уязка человека с вещами и с природой.

Наряду с этим утверждением, в котором сказались и положительные симпатии художника, мы видели в портретах непринятие художником фанатической узости и скептической самоуверенности, но мы еще не говорили о тех портретах, в которых живет иной Нестеров в его космической опечаленной слиянности с природой, в чем чувствуется не отрицание бренной жизни, а именно боль о неизбежности индивидуального конца там, где хорвое прекрасно и вечно.

Такова картина «Девушка у пруда». Цветущая весенняя природа нежно и зыбко окружает молодую девушку на скамейке с меланхоличным миловидно синееющим в своей прозрачности лицом. Это не реальный портрет, это мечта художника, крик его души: робкая весна человека на переключке с торжествующей весною природы грустит о вечном, не находит в себе упора для жадной траты энергии в конечном, изживаемом. А между тем эта меланхоличная хрупкая девушка с мечтательным взором написана с дочери, бодрой и веселой, с живыми острыми глазами. Еще дальше от нас «весна», где сусальный пастушок в лапках, в синих штанах, голубой рубашке и розовой шапке-колпачке, с бичом под мышкой наигрывает на дудке. Здесь апофеоз молодости расцветшей жизни не получил выражения, которое бы нас тронуло. Прекрасны и нежны своей молодой зеленью вливающиеся в небо, пестря его, стройные березки, но архаичный пастушок слишком традиционно декоративен, чтобы поверить в него, как мы верим в голландских пастушков в картинах голландцев. Дата под этой картиной — 1931 г.

Еще дальше от нас «элегия», написанная в 1928 г. Слепой или с закрытыми глазами мона-

шек с дегенеративным лицом играет на скрипке. В его фигуре и лице печаль догорающей жизни, тянущейся к небесам вместе с деревьями в увядающей листве. И это увядание дали и слепая грусть моащка подчеркнуты ярью красных лепестков облетевшего куста на переднем плане.

Таков диапазон художника, такова гамма его переживаний от мистической слепой тоски и грусти до солнечного утверждения жизни. Но в ней недостает одного звена. Маститый художник дал нам бодрую лучезарную старость с неумирающей мыслью, дал нам прочное жизненное стареющей женщины, дал нам печаль воспоминаний крепкой и сильной старухи, дал нам томкующего монаха, беззаботного пастушка, грустящую девушку у весеннего порога, но за ним еще остался долг — дать нам ликующую и торжествующую молодость вместо похожих на монахинь женщин, шествующих на работу в картине «Лето». Эта краска есть в палитре жизни, и для нее, мы не сомневаемся, придет черед и на нестареющей палитре художника.

М. Морозов

## П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ

С именем П. П. Кончаловского у старых москвичей возникает воспоминание о 1910—1912 гг.

Расцвет буржуазного довоенного благополучия. По Кузнецкому мосту и Петровке проносятся разряженные парочки, и кучер лихо осаживает полукровок у подезда выставок «Мира искусства» и «Союз русских художников».

Сезон выставок в разгаре. Выставочные залы полны раздушенными дамами со стилизованными прическами и лорнетами, томными молодыми людьми с безукоризненными проборами и почтенными солидными дельцами с полированным блеском розовой плечи. На стенах жеманный восемнадцатый век в стилизации Бенуа, картины «с настроением», бесчисленные «интерьеры» — комнаты с туалетными столиками, обнаженные красавицы, террасы с яркими снопами цветов Жуковского, приятных до приторности. Прежние импрессионистические искания давно уже потеряли свою остроту, став общим достоянием буржуа. Царит гармония приличия и элегантности.

Но в одном из выставочных зданий — на Малой Дмитровке — эта гармония резко нарушена. По залам проносятся толпы то брюзжащих, то негодующих, то гогочущих обывателей.

«— Чорт знает что! — Это издевательство над красотой и здравым смыслом! — Это — маляры, а не художники!».

Возмущенные буржуа с раскрасневшимися от волнения лысыми направляются со своими женами к выходу.

— Ха-ха-ха-ха! Бедная женщина! Кто ее так изуродовал?

— Где?

— Да вот, глядите: глаз подбит, синяки по всему лицу; да зеленой краской кто-то спину ей исполосовал.

— Нет, нет, сюда идите! Вот смотрите! Это что?

На картине нарисованы хлебы — так рельефно, так тепло и сочно, что их как будто ося-

заешь. Это достигается резко очерченными контурами, разделяющим как бы сплошные окрашенные поверхности, где краска в своем тоне и неуловимых на первый взгляд градациях прекрасно передает материальность предмета. Резкий, непривычно обобщенный рисунок, отсутствие деталей и красоты производит на эстетов, ющего обывателя впечатление грубости, примитивной вывески, а тут еще привешенный над картиной настоящий калач дразнит его, как быка красный цвет.

— Ба! Да тут живописцы вывесок, а не художники! Как фамилия? Кончаловский? Замечательно! Замечательно! Особенно калач этот... Это нарочно его повесили, вместо надписи: «Се хлеб, а не собака!» Ха-ха-ха!

А рядом с картиной, добродушно улыбаясь, стоит человек высокого роста, с крупными чертами лица, прочно посаженной головой на широких плечах — здоровый, крепкий и прямой, как здорова и крепка его живопись, как прямы и четки линии его кубистических обобщений.

Это председатель выставки и общества «Бубновый валет», общества молодых бунтарей в искусстве, устраивающих свои выставки ежегодно с 1910 г., Петр Петрович Кончаловский. Рядом стоят и другие молодые бунтари: Лентулов, Машков, Бурлюки, с веселым задором и убежденностью в правоте своего дела вступающие в споры на импровизированных митингах, образуемых около картин. «Мы не хотим жалких иллюзий, мы не хотим эстетического прикрашивания — мы хотим делать вещи, мы хотим, чтобы чувствовался материал, вес предмета. Мы, мастера современной живописи, наперекор мещанским вкусам, открываем новую эру в искусстве!».

Прошли годы бурного половодья живописных исканий «Бубнового валета», «Ослиного хвоста», футуристических диспутов, раскрашенных художников и поэтов, наносящих звонкие пощечины общественному вкусу буржуазных обывателей. Прежние бунтари стали законченными, признанными мастерами.

И среди них одно из выдающихся мест занимает наш большой советский художник П. П. Кончаловский.

Жизненный и художественный путь П. П. Кончаловского отличается, как и его искусство, большой цельностью и органичностью. Он родился в 1876 г. в Купянском уезде Харьковской губернии. Хутор, где жили его родители, посещала Софья Перовская, в кем скрывалась Вера Фигнер. Родители его участвовали в революционном движении народолюбцев и находились некоторое время в ссылке. Семья отличалась большой культурностью. Отец был знатком, видным переводчиком и издателем западноевропейской литературы. Дом его посещали виднейшие художники — Суриков, Репин, Серов, Врубель, Коровин и другие. Это общение с самых ранних лет с художниками и жизнь в атмосфере искусства сыграли немаловажную роль в жизненном пути Петра Петровича, равно как и влияние его отца, весьма чутко относившегося к художественным запросам сына и знакомого его как с русским, так и с западноевропейским искусством. Еще будучи гимназистом, он уже посещает вечерние классы Строгановского училища. По окончании гимназии, зачислившись на естественный факультет Московского университета, он бросает



П. Кончаловский

Автопортрет

Москву и университет и уезжает в Париж, чтобы всецело отдаться живописи. Там он попадает в академию Жюльен, где занимается у Бенжамена Констана и Поля Лоранса — правоверных академиков.

Серая академическая живопись мало удовлетворяет молодого художника. Не раз он покидает свою школу и уезжает в Бретань, к океану. Но французская живописная культура сыграла определяющую роль в его творческом пути. Вернувшись в 1898 г. в Россию, Петр Петрович поступает в Академию художеств. За время пребывания в Академии П. П. Кончаловский получает премию за эскиз. Затем отправляется в Рим; по приезде женится на дочери художника Сурикова.

Нужно сказать, что академия так же мало удовлетворяла его, как и школа Жюльена. Приобщившись уже к французской живописной культуре, он еще в бытность свою в академии проявил себя бунтарем, отвергшим, с одной стороны, эстетизм и стилизаторство «Мира искусства», с другой, — авторитет Репина. Он отказывается от большой чести, оказанной ему Репиным, — от предложения заниматься в его мастерской, предпочитая почти самостоятельные занятия в мастерской у анималиста Ковалевского, а затем поездку к Белому морю для непосредственного изучения природы. Здесь он живет и работает некоторое время среди простых рыбаков; отсюда неутомимая натура устремляет его в Италию, в окрестности Рима, где в нем развивается архитектурное чувство, чувст-



П. Кончаловский

Портрет пианиста А. Софронитского

во меры и равновесия. Так, многочисленными путешествиями прерывая свои академические занятия, он получает в 1906 г. диплом художника за представленную им конкурсную работу «На берегу моря» и снова возвращается в Париж, где всецело отдается левым течениям французской живописи и присоединяется к так называемым «диким», окруженным атмосферой скандала.

Коснемся в самых общих чертах этих течений, которые сыграли столь видную роль в современном движении искусства как в Западной Европе, так и у нас, и в частности в развитии творчества П. П. Кончаловского.

Изменения облика городов — крупных центров, особенно одного из мировых центров — Парижа — в связи с развитием промышленности и техники, ускорение темпа жизни, которая становится все напряженнее и нервнее благодаря обострению борьбы за существование и классовых противоречий, не могут не отразиться на восприятии художником природы и жизни и требуют новых способов ее воспроизведения.

Так, среди французских художников, принадлежавших в большей своей части к мелкобуржуазной интеллигенции, возникают со второй половины XIX в. лихорадочные искания новых средств, новых методов отображения этой изменившейся действительности, усложнившихся и обострившихся впечатлений и переживаний и протест против застывших консервативных традиций и филистерских вкусов буржуазии. Так возникает импрессионизм, придающий понятию цвета условный характер в зависимости от освещения и отражений и комбинациями чистых красок солнечного спектра стремящийся передать не столько предмет сам по себе, сколько зрительное впечатление, получаемое от движения световых пятен, и настроение, создаваемое им, дать свет и воздух в картине.

Начинается увлечение и опьянение отдельными красочными сочетаниями (неоимпрессионизм). Живопись приобретает декоративный характер. Звонкие красочные пятна, образуя плоские фигуры, начинают напоминать китайские картины, или, сплетаясь в причудливые арабески, кажутся орнаментами восточных ковров (Матисс).

Гоген ищет спасения от гнета капиталистического уклада в примитивной жизни среди туземцев острова Таити и воплощает этот новый для него мир в ярких, звенящих поверхностях с четким рисунком, обобщенным до примитива народное творчество.

Ван-Гог диссонирующими сочетаниями красок и ритмом уносящихся линий придает изображаемому особо ост-

рую выразительность, а в портретах — и острую психологическую характеристику.

Сезанн уже отходит от декоративной красочности и плоских форм. Он стремится передать глубину, дать предмету третье измерение, изобразить его структуру, вес, тяжесть, материальность, и краска у него служит для того, чтобы рельефнее вылепить форму предмета или дать глубину плана.

Кубисты (Пикассо, Дерен) идут еще дальше, и подобно тому, как импрессионисты разлагали цвет на составные части светового спектра, они анализируют форму и структуру предмета и разлагая их на геометрические фигуры, стремятся различными сочетаниями последних передать пластическую особенность изображаемого и преподнести их в концентрированном виде.

Все эти течения, доходившие в некоторых своих аналитических исканиях и экспериментах до столь резкой деформации изображаемого мира, что порой совершенно нельзя было узнать, что именно нарисовано, а иногда и до полного и принципиального отрицания сюжета и тематики в живописи, знаменуют собой тематания и тот анархический бунт личности, утверждающей свою индивидуальность, которые характерны для буржуазной интеллигенции времени предвоенного распада и кризиса капитализма.

Эти течения и искания нашли широкое распространение по всей Западной Европе и приобрели особую популярность среди нашей художественной молодежи, особенно в годы реакции после 1905 года. Отдал им дань и П. П. Кончаловский. К ним влекла его не подражательность, не мода, не стремление к экстравагантности, а упорное стремление к овладению мастерством. В нем нет столь типичного для многих молодых русских художников того времени верхоглядства, дилетантизма.



П. Кончаловский

Двор с лошастью

Он с жадностью хватается за каждый прием, каждый метод, который открывает ему какие-то новые возможности, новое умение, новую точку зрения. Однако любовь к природе, здоровое, крепкое восприятие жизни удерживают его и от нервно-утонченного эстетизма и от всяких умствований и абстракций. Он любит природу в ее живой конкретности и в своих экспериментах, даже в кубистических построениях он никогда не переходит той границы, за которой реальный предмет превращается в отвлеченную схему. Увлечение каждым методом и течением органически связано у него с природой, которая является для него верным компасом, корректирует его и охраняет от крайности и подчинения.

Он отдал дань почти всем французским новым течениям. Недовольство академией толкает его прежде всего к импрессионистическим исканиям, которыми проникнуты ранние его произведения. Пребывание за границей в 1908 г. обогатило художника. Он быстро овладевает импрессионистическими приемами в передаче воздуха и света в картине. Французский пейзаж «Немур», «Пальмы в Сан-Максиме» являются характерными для него картинами этого периода.

Но импрессионистический период — лишь короткий эпизод в творчестве Кончаловского: слишком бестелесен импрессионизм, чтобы надолго удержать его. От импрессионистического анализа его тянет к синтетическим, ярким и выразительным цветным акордам.

Острая выразительность Испании со своими яркими, напряженными и концентрированными красками вносит в его творчество приемы, родственные и вангоговскому экспрессионизму, и синтетической красочности, и обобщенному примитиву рисунка Гогена, и декоративной живописи Матисса.

Возникает «Бой быков» с его страстно-напряженными, волнующимися цветными поверхностями барьера, арены и обобщенных фигур тореадора, матадора и быка.

Одновременно с этим у Кончаловского появляются и (вообще мало свойственные ему) сатирические нотки. В этом отношении очень выразителен «Любитель боя быков» — пошлейший испанский обыватель — мелкий собственник, любящий шекотать свои нервы «героикой» созерцания момента убийства быков.

Там же заражает его своей строгостью темная живопись старых испанских мастеров, в результате чего являются картины с потухшими красками и с четкой формой: матадор с его сгущенным темнокоричневым тоном и строгим, отчетливым рисунком и чернота испанского семейного портрета — отголоски испанских музеев и напряженной работы над рисунком и формой.

В этот испанский период (1910—1911 гг.) творчества художника зарождается и стремление к архитектурному построению картины, а также неудовлетворенность плоскостным разрешением формы предмета. Кончаловский начинает стремиться к передаче третьего измерения; ему, прирожденному реалисту, хочется передать предметы такими, какими они кажутся наощупь, их тяжесть, вес. Живописный реализм Сезанна с его острым чувством вещественности, глубины и архитектоники является вообще наиболее близким к складу дарования Кончаловского, в особенности на данном этапе. И эта встреча является наиболее длительной, влиятельной и порождающей.

Это уже чувствуется в его примечательном портрете художника Якулова, написанном по возвращении Кончаловского из Испании в 1910 г., в передаче добротности костюма, в легке форм (особенно изогнутой ступни), в плотности, крепости, а также в архитектурной целостности и гармонии композиции. Яркая выразительность лица Якулова, звонкость вангоговской остроты оранжевого жилета, характерные посадка и жесты и певучая мелодия плавных линий и контура, замыкающего всю фигуру Якулова в стройную гармонию, акомпанируемую мягкими линиями подушек дивана и ритмом изогнутых сабель на стене, помимо портретного сходства, характерности и национального колорита, передают музыкальную изысканность поэтического творчества умершего художника.



П. Кончаловский

Аптека

Близость Кончаловского к Сезанну укрепляет ся органически в связи с итальянской природой, с четкими, живописными планами ее гор и городов и величавой фресковой монументальностью итальянских художников эпохи раннего Возрождения, главным образом Джотто, чье влияние на сезанновское творчество очевидно.

Возникает его известный сиенский семейный портрет, где с торжественной монументальностью трактованные фигуры, стройно расположенные по законам композиции старых итальянских художников, как бы выходят из плоскости картины. Участие красок в строении планов (правильно отмеченное Л. П. Муратовым в его монографии о Кончаловском) — каждый план представлен отдельной краской — острое сопоставление стены комнаты, написанной розовой краской, с ведущими в нее серыми ступенями лестницы и серо-синеватой и оливковой ее стеной, тяжелые рельефные складки белого халата, противопоставление подчеркнутых горизонтальных и вертикальных линий стола и стен и круглой формы фигур, зеленых фруктов и бутылки с темнокрасным вином дают впечатление картины, видимой через стереоскоп. Сиенский пейзаж с его холмами, городскими каменными стенами и домами, представляющими собой монолитное целое, как бы подсказывает ту сезанновскую трактовку, которую он дает в своей передаче обобщенными планами. Мы не будем перечислять ряда других полотен, в разное время написанных приемами, родственными великому французскому мастеру. Серия натюрмортов написана с той характерной легкостью, которая передает богатство форм и вещественность предметов.

Как мы указали раньше, П. П. Кончаловский отдает дань и кубизму, где к объемным и вещественным задачам прибавляется проблема конструктивная, сведение объемных отношений частей предмета к гармонии обобщенных геометрических тел. Автопортрет в сером и «Железная печка», «Натурщица» 1912 г., где как бы развивается утверждение Сезанна, что «весь мир лепится из шара, цилиндра и конуса», и особенно позднейшая «Натурщица у печки» 1917 г., где форма печной трубы ритмически повторяется в руке и плече, в складках занавеса и свернутом картоне, представляют собой этот этап его творчества. Дальнейшие формальные достижения Кончаловского знаменуют собой приобретение легкости, богатства и виртуозности письма. Передача вещественности предметов уже не представляет для него никаких затруднений. Одни произведения идут по линии сдержанности и углубления живописи, другие чаруют своим блеском, изумительными красочными переживаниями, цветными богатствами, выявленными художником в его натюрмортах.

Самым мастерским в этом отношении произведением является его находящаяся в Третьяковской галерее «Агава»: сочетание дерева с тяжелыми, мясистыми, ломкими зеленовато-голубоватыми листьями, раскинутыми надподобие цупальцев какого-то осминога с рядом предметов — желтой обложкой книги, сигарным ящиком, синей с золотом чашкой, коричневой трубкой, красной книгой, — грудой, казалось бы случайных и неинтересных предметов, — дает такое богатство оттенков, такое изумительное звучание цветным и вещественным элементам изображенных вещей, что образуемая живопис-



П. Кончаловский

Транспортная академия

ная поверхность приобретает значительность каких-то драгоценных камней.

К моменту революции Кончаловский вступает уже в этап концентрирования своих творческих приемов. Он стремится к уравновешенности, к классицизму. Появляется внутренняя проникновенность знаменитого «Скрипача» с мерцающей ритмикой его колорита и трепетностью линий и форм головы, плеч, рук, смывка и одежды. Появляются изумительные абрамцевские дубовые рощи, эти мощные массивы, сплетенные в архитектурные группы, величественные, угрюмые, с крепко вросшими в землю корнями, среди тихих зеленых полей. Краски погашены; полное отсутствие внешних эффектов. Царит гармония форм и стройности композиции. Все приемы, внушенные французской живописной культурой, он как бы убирает, прячет внутрь. Но это не отказ от них, это синтетическое слияние их. И импрессионисты, и Гоген, и Ван-Гог, и Сезанн, и кубисты слились в сочный, богатый насыщенный реализм.

Находящийся в Третьяковской галерее портрет пианиста Софроницкого является одним из замечательнейших произведений нового этапа Кончаловского. Софроницкого мы видим через рояль, с которым он образует органическое целое. Устремленная ввысь палка поддерживает крышку рояля, открывая перед нами золотые богатства инструмента. Как бы летящий ввысь, вдохновенный взор пианиста (очень метко схваченный), акомпанируемый волнующимся фоном, уравновешивается спокойной торжественностью черного рояля и посадки пианиста.

Дальнейшее движение Кончаловского — к благородству классиков. Таков портрет историка Д. П. Кончаловского, показанный на последней выставке. Спокойный взгляд и поза покоящегося в широком старомодном кресле ученого в темной одежде, ритмическая связь плеч и рук, опирающихся на ручки кресла, с линиями контура кресла, сопровождаемая гармонией приглушенных, но насыщенно звучащих тонов красной спинки, черной одежды и золотисто-коричневого фона создают ощущение благородной простоты и уравновешенности подлинных классических мастеров.

На этой же выставке заставляет вспомнить о пышности венецианских мастеров и портрет Г. А. Егоровой, где тонкое изящество рисунка

сочетается с внутренней крепостью фигуры и мастерской передачей тканей костюма, в особенности же красного с золотым узором жакета.

С совершенным мастерством написан и портрет артистки МХАТ А. О. Степановой с пленительно переданной полуулыбкой и не менее пленительным звучанием темносинего цвета платья и ожерелья.

Из ряда других портретов последней выставки можно остановиться на написанном с удивительной свежестью портрете профессора Д. П. Кончаловского, и с виртуозной легкостью — композитора Прокофьева, а также портрете начальника штаба Красной армии А. И. Егорова, к которому мы еще вернемся, и, наконец, на великолепном по своей пышности, богатству колорита и монументальности автопортрете с охотничьей собакой.

Эта выставка картин Петра Петровича за последние два года как бы подводит итог всему его творчеству.

Помимо портретов там имеется огромное число пейзажей, фруктов, цветов, дичи, предметов охотничьего обихода и др.

Верный сын природы, он снова возвращается к ней после долгих блужданий по всяким «измам» (импрессионизм, сезаннизм, кубизм), после длительной учебы, во всеоружии мастерства, но с юношеской свежестью и непосредственностью...

Без раздумья, без философии и обобщений, но и без сантиментализма и эстетического прикрашивания он набрасывается на природу и ее дары, как охотник на дичь, с жадностью ловит ее красочный покров, берет ее наощупь, на вкус. И все очарования, которые ему попадутся в этом пленительном покрове, — будет ли это игра красок, переливы камней, цветы, аппетитные овощи или плоды, шелковистые материи, и, наконец, одухотворенная мысль и вдохновение, если только они видимы в данном объекте или написаны на лице изображаемого, — будут любовно собраны, концентрированы и аппетитно поданы.

Но то, что скрыто за этой внешностью, то, что определяет существо вещи и человека, если оно наружно не выражено самой моделью, ему чуждо.

В этой непосредственности и непреднамеренности — сила и слабость его творчества. Этим объясняется и кажущаяся незаконченность некоторых его произведений и большая плодовитость. Он как бы боится долго останавливаться на каком-либо предмете, чтобы не утратить чувства новизны и свежести очарования. Этим же объясняется одухотворенность портрета Софроничского и неудача, по нашему мнению, большой картины «Оркестр ГАБТ под управлением Н. С. Голованова». Интересная композиция, острый ракурс, театральное, красного полукруглого барьера, хорошо переданный свет над попугаями, верные портреты Голованова и некоторых музыкантов, вы как будто сами сидите в оркестре, но — увы! — не слышите музыки. Оркестр не играет, несмотря на дирижерские взмах и жест Голованова и движения смычков; между тем как в портрете Софроничского вы как будто слышите музыку.

В том-то и дело, что для того, чтобы изобразить оркестр играющим, нужно отойти от внешнего подобия и дать внутреннюю его динамику,



П. Кончаловский

Портрет Д. П. Кончаловского

поскольку она не выражена в лицах, в движениях и во внешности моделей.

Другая особенность творчества Кончаловского — исключительная радость. Он совершенно лишен какого-либо драматизма. Если ему и удавалось передать жанровые сцены (хотя они мало ему свойственны и встречаются у него лишь эпизодически), например в прекрасной картине, изображающей новгородцев в трактире, то эти сцены всегда проникнуты веселым оживлением.

Этими особенностями и объясняется то, в чем его неоднократно упрекали, что у него нет, или почти нет произведений на советскую тематику, что ни годы империалистической войны, в которой он сам принимал активное участие, ни гражданская война, ни революция на его тематике не отразились. Он продолжает писать свои сирени, пейзажи и бесчисленные натюрморты, как будто ничего не случилось.

Таково свойство его темперамента. Художник изображает то, чем он живет. Но в своих пределах — ему уже под шестьдесят лет — он растет и подходит к большим темам и к нашей советской тематике. Ведь дело не в том, чтобы рисовать во что бы то ни стало комсомольцев или картины нашего строительства. Кончаловский слишком большой художник, чтобы идти по линии наименьшего сопротивления и вливать в новые меха старое вино. Нужно найти новый метод, новый стиль изображения, достойный нашей великой действительности. Нужно так нарисовать комсомольца или пионера, нужно так изобразить строительство, чтобы это был не просто юноша с красным галстуком, или не просто стройка, хотя бы и грандиозная, а чтобы чувствовалось, что это растет новое поколение новых людей, что это стройка новой истории.



Чтобы так подойти к таким темам, нужны долгие-долгие годы мучительной работы, учебы, овладения материалом, чего так упорно всю жизнь добивался Кончаловский.

И все же он, правда, еще очень робко, но уже подходит к советской тематике, поскольку она реализуется непосредственно сама в жизни. Тематически он не творит, а только творчески пишет то, что видит.

После поездок художника в Новгород и по Кавказу возникает серия произведений, из которых следует отметить «Купанье Красной конницы», находящееся в Русском музее в Ленинграде, где купающиеся тела красноармейцев изображены с классическим совершенством. На последней выставке мы видели прекрасный портрет начальника штаба Красной армии т. Егорова, монументальная фигура которого на фоне цветистого восточного ковра с развешанным по нему оружием как бы повествует о пережитых годах и о суровой простоте и непоколебимости, свойственных вождю Красной армии. Но слишком блестяще выписанный ковер, переводит центр внимания с раскрытия образа на красочную игру колорита.

На этой же выставке имеется попытка решения трудной задачи — дать пионеров обнаженными, но так, чтобы без всяких внешних признаков мы могли бы узнать в них пионеров.

На картине «Пионеры в моей мастерской» эта попытка не удалась. Переданы тренированные физкультурой тела, но художник в своей композиции так увлекся показом всех частей здорового тела юношей, что натуращик заслонил в них пионера (пришлось даже надпись изменить «Натурашки»). В несобранных телах не чувствуется дисциплины, присущей пионерам. Более удалась эта попытка в картинах «Пионеры на купанье» и в особенности в «Этюде», где на фоне желтых теней на воде и нежной зелени изображены розовые тела двух купающихся юношей такими крепкими, радостными и стройными, что в них чувствуется новое поколение людей, приближающихся к античной гармонии «здорового духа в здоровом теле».

Затем среди замечательных акварелей, представленных на выставке, имеется «Колхоз имени Ивки, Васютинская станция». Изображена конюшня с двумя лошадьми и конюхом, где вместо привычных крестьянских кляч и лениво-

го, забитого мужика мы видим прямого и статного, с поднятой головой, колхозника, уверенно и крепко стоящего на ногах и устремившего свой заботливый взгляд на крепких и стройных лошадей. Темносиние контуры написанных густыми красками фигур и конюшни как бы объединяют их в одно целое, а светлая зелень нежнейшего акварельного тона деревца у конюшни не говорит ли о радости колхозной жизни и труда?

Интересно сопоставить некоторые пейзажи Кончаловского.

Их вообще много на выставке: имеются прекрасные «осени», особенно старый парк с одинокой лошадью, пасущейся среди торжественно уводящей природы, заставляющей вспомнить Пушкина: «Люблю я пышное природы увяданье, в багрец и золото одетые леса...». Но не грустью, а скорее торжественным праздником веет от них.

Вот зимний московский пейзаж: старый особняк в Гранатном переулке, желтый с зеленой решеткой забор, с лиловой дымкой задумчивых деревьев и фиолетовой глубиной (все же не импрессионистически написанный, а крепкий и архитектурно построенный пейзаж). Сравним его с другим пейзажем: «Военно-транспортная академия» — как будто та же зима, та же фиолетовая глубина, но впечатление совсем другое и не только потому, что на переднем плане автомобиль и новое здание, а во всем колорите и в туманных очертаниях людей чувствуется что-то серьезное, деловое, величавое. Вот «Больница им. Филатова» — ампир с мечтательными фиолетовыми тенями, и на фоне блеклых умирающих тонов... вдруг радостное красное пятнышко — мальчик с салазками. Вот простой плетень крестьянской избы, но какое богатство в нем, какая гамма нежных тонов развешанного белья и как ритмичны заиндевелые полосы плетня!

Отметим еще один из самых пленительных пейзажей — «Зимнее утро». Занесенное снегом поле, справа лесок; едут розвальни; посреди широкий, взнесенный в форме опрокинутой чаши холм, окаймленный чуть намеченной нежной желтизной. На вершине холма — деревня, а над нею — воздушно-розовый купол неба с... маленьким летящим аэропланом. Как гармонически входит в пейзаж деревня этот аэроплан, как усиливает воздушность и радость утра!

В заключение остановимся еще на одной картине с последней выставки — на натюрморте «Овощи с опытной станции имени Шацкого».

На круглом столе разложены прекрасные образцы выращенных на этой советской опытной станции высокосортовых овощей: капуста, огурцы, тыква, помидоры, свекла, редиска, морковь, укроп и т. д.

Написанные с изумительным совершенством, они расположены так, что образуют как бы живописную фугу.

Вокруг лежащей в центре стола крупной золотистой тыквы, густым полукругом со вздымающейся серединой, увенчанной пышными листьями капусты, овощи расположены в богатой по тону зеленой гамме, начиная с огурцов и кончая свешивающимися со стола нитями укропа. Этот зеленый веер прорезывается идущими от центральной золотистой тыквы рядами: одним — в постепенных градациях, переходящих к цвету моркови и оттуда к белой петруш-



Собака и куры

ке, другим — к темнокрасным, доходящим до темнолиловых тонам редиски и свеклы, третьим — к блестящим пунцовым поверхностям помидоров. Получается торжественная, как будто органная fuga красок, поющая гимн пышному произрастанию советской земли. Конечно, советского зрителя более удовлетворил бы гимн освобожденному труду в показе процессов работы станции.

Однако и косвенно и непреднамеренно за-трагивание в различных видах советской тематики, но именно вследствие своей непреднамеренности искреннее, правдивое, убедительное и действенное, вместе с ликующим утверждением жизни, пышущим здоровьем и неукротимой энергией, делает творчество нашего выдающегося художника созвучным нашей эпохе,

В. Альтер

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДАНИЯ ИЗОГИЗА ПЕРВОМАЙСКИЕ ПЛАКАТЫ

Ежегодные обзоры первомайской плакатной продукции сделались уже традиционными в хорошем смысле этого слова. Однако составление этих обзоров становится с каждым годом все более затруднительным и не только потому, что сокращается количество плакатов, выпускаемых к 1 Мая, но потому главным образом, что как-то не о чем стало писать,

Уже в прошлогоднем обзоре мы говорили о больших художниках, которые отнюдь не с воодушевлением, перепевают самих себя, говорили о схематичности, творческой пассивности, беззвучности художественного языка наших плакатов, о том, что «даже подлинно талантливые люди спускаются к низинам ремесленничества, вместо того чтобы поднять ремесленников до своего уровня».

С тех пор плакатная продукция Изогиза не только не выровнилась в своем идейно-художественном качестве, но скорей сделала шаг назад. Об этом достаточно свидетельствуют неутешительные результаты просмотра 17 плакатов, вышедших за первые три месяца нынешнего года<sup>1</sup>.

Мы далеки от намерения утверждать, что текущая плакатная продукция заслуживает сплошь отрицательной оценки. Напротив, среди заурядных и сереньких листов встречается отдельные законченно-полноценные и даже замечательные работы. Они обнаруживают наличие живых творческих сил, которые могут и должны помочь плакату преодолеть нынешнюю инертность и выйти на большую дорогу советского, социалистического искусства. Мы ополчаемся сейчас только против существующей в работе над плакатом рутины, против беспрестанного топтания на месте, сводящего нанет все несомненные достижения советского плаката, который за семнадцать лет своего существования проделал большой и плодотворный путь. Мы возражаем против той канонизации однажды найденных и зачастую удачных художественных образов, бесконечное повторение которых в плакате дает художникам возможность спокойно почитать на лаврах, забравшись в темные углы и кладовые свое творческое оружие.

Пока же приходится констатировать, что наша плакатная продукция, отстает от уровня новых задач, поставленных партией в области политико-воспитательной работы. Это особенно

ощутительно сказывается при рассмотрении плакатов, выпущенных к 1 Мая, первоочередная задача которых — политически и художественно украсить весенний праздник смотра революционных сил пролетариата — далеко не разрешена.

Кто стал бы упрекать Изогиз за одно лишь уменьшение числа первомайских плакатов, по сравнению с прошлым годом (хотя и этот факт свидетельствует об ослаблении внимания к празднику), если бы была проявлена тщательная забота о их качестве. К сожалению, среди менее чем десятка приуроченных к 1 Мая плакатов едва можно выделить один плакат Эллиса, который вполне отвечает требованиям идейной и художественной полноценности.

На том же уровне стоит работа Тоидзе, которая, однако, не совсем в счет, так как относится к продукции прошлого года.

Об остальных можно говорить, оценивая их в плане более или менее удачного, но всегда посредственного решения тем.

В этой связи чрезвычайно симптоматично следующее обстоятельство: из общего числа первомайских работ только три выполнены средствами графики — это плакаты Эллиса, Кочергина и Тоидзе. Остальные четыре плаката Клуциса, Дени и Долгорукова и Леонова — все фотомонтажные. В чем тут дело? Бросается в глаза печальное опустошение рядов плакатистов, откуда ушли лучшие художественные силы! Не распрощались до конца с плакатом только художники фотомонтажа, которые здесь находят естественное применение своему искусству. Однако, в скобках отметим, что даже фотомонтаж в плакате лишился ряда своих представителей, в частности Сенькина, Елкина, Клинка.

Из трех рисованных плакатов наиболее слабым является плакат ленинградского художника Кочергина «Да здравствует наша родная Красная армия!». Обычное для Кочергина стремление к монументальности вновь оказывается не по плечу его дарованию. Неглубокая, поверхностная символика преобладает здесь, как и в прежних его плакатах, образ которых строится посредством крупной фигуры первого плана, обычно поставленной на постамент и что-либо олицетворяющей<sup>1</sup>. Так и в плакате о Красной

<sup>1</sup> Таковы плакаты Кочергина «Без Ленина по ленинскому пути», «Да здравствует ленинская компартия!» и др. см. «Плакат и художественная репродукция» № 2 за 1934 г.

<sup>1</sup> См. «Обзор искусств», 1935 г., № 4.

## МАСТЕРА ЖИВОПИСИ

### Шестнадцать картин

(ВЫСТАВКА М. В. НЕСТЕРОВА)

По самой своей природе подлинное искусство обращается к векам, т. е. к широчайшим массам в пространстве и во времени. Вот почему, даже обслуживая интересы господствующего меньшинства, оно должно говорить языком убедительным и значительным для всех, таить в себе возможности воздействия, действенность которого не зависела бы от случайностей места и времени. Ограниченное классово направленною и классовым содержанием творчество художника может при изменившихся условиях восприятия стать своей собственной противоположною, тем решительнее и полнее, чем ближе оно к гениальности. Величайшие творения всех времен и народов волнуют нас и сейчас, но по-иному, часто в полном противоречии со своей целевой установкой. Портрет св. Франциска Асизского кисти Чимбауэ производит на нас впечатление, о котором вряд ли гениальный художник мог иметь даже отдаленное представление. Наивные почитатели верили нелепым легендам, по которым волк, поддавшись внушению Франциска, отказался от своей разбойничьей жизни и стал ходить по крестьянским домам за подачей пропитания, верили и тому, что Франциск, отказавшись от роскоши и разврата, в лишениях обрел радость, ел из одной посуды с прокаженными, согревал их своим телом, что даже птицы, раскрыв рты и вытянув шеи, с усладой внимали его проповеди, обращенной к ним. И вот перед нами болезненно-скорбный дегенерат с оттопыренными ушами, с потухшими беспредметно устремленными глазами, с почти полным отсутствием подбородка у пришибленной на узких покатых плечах головы; на лице следы порочных страстей и неисцелимого недуга. Да, это тот сумасшедший человек, который «доходил до самого гнусного распутства», а пресытившись и заболев, стал жить подаянием, умиленно целовал покатых струпьями прокаженных, называл волка братом, а смерть сестрой. Он именно таким много веков назад внушал умиление, а у нас вызывает непреодолимое отвращение и ужас. Так много подлинно реального вложил художник в этот образ, действительная значимость которого различна для различных эпох и людей.

Им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru



М. Нестеров

Автопортрет

Но уже Джотто, ученик Чимбауэ, изображал Франциска благолепным, кротким, смиренным и только.

Мне пришлось видеть небольшой этюд, написанный по всем признакам с натуры. Это портрет Петра I с его второй женой. Петр I изображен в латах и в полном вооружении, с непокрытой головой, а рядом с ним в виде нимфы, едва прикрытой газом, его жена. Петр молодежав, с сочными, алчными, непомерно красивыми губами, в рисунке и окраске которых чувствуется животная ненасытность и перво-