

# ТВОРЧЕСТВО

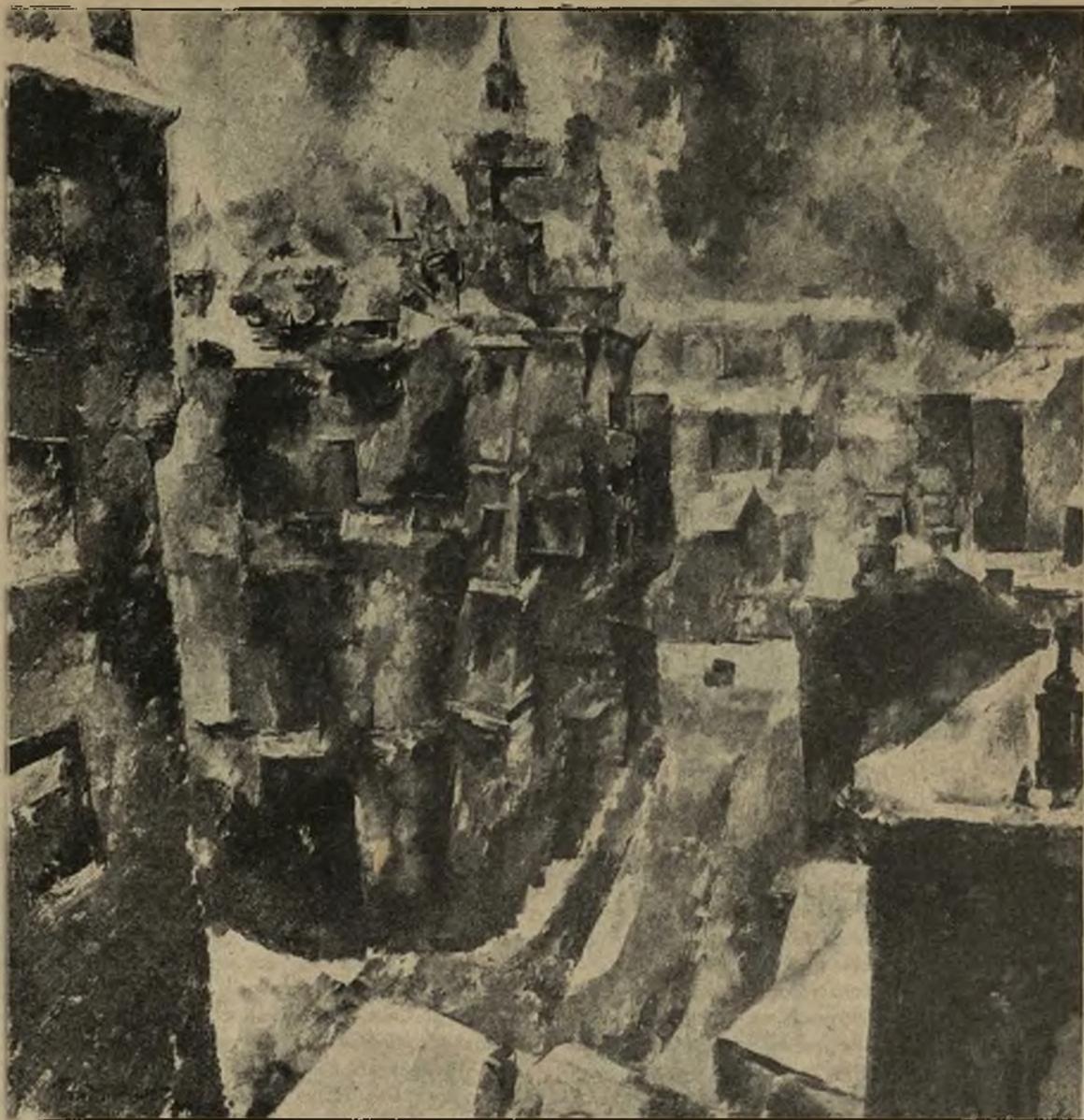
ЖУРНАЛ  
ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ЖИЗНИ

№ 4-6

1921



ИЗДАНИЕ Московского  
Совета Р., Кр. и Кр.-Арм. Д.



Рождественский.

Зима.

## МУЗЕИ ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЫ

### К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ.

Трудно быть другом нового искусства. Нескончаемое для этого требуется мужество воли и разума. Ибо, с одной стороны, новое искусство есть все же искусство наше, рожденное от плоти и крови сегодняшнего момента: мы все—участники в его зарождении. Его боль есть наша боль. Только старая, индивидуалистическая и бескрытая мысль может отрешиваться от ответственности за то, что делает наши дни художник. Каждый его поступок есть плод наших рук: нечего пенять на зеркало, «если рожа крива», если не нравится и непонятно искусство нашего момента. Борьба с непониманием и недооценками—есть первая обязанность каждого друга искусства в наше время.

Теперь другое.—Неприемлемым и вредным надо признать прежде всего, может быть даже исключительно, как раз—не понимание; и это.—Оно всегда есть признак косности ума, признак самой реакционной его неповоротливости. «Не понимаю»—так часто означает «не желаю понять». Мы, конечно, исключаем из этого определения те случаи, когда к новому художественному произведению подходит просто неподготовленный зритель. Рабочий и солдат, крестьянин и подросток, просто человек, который никогда никаких картин не видел, его «непонимание» часто протнвостоят очень искреннему желанию разограться во всех особенностях. Но это непонимание—очень поправимо. Так и алгебру не понимает человек, не знающий арифметики. Арифметике и алгебре надо учиться. Видеть и понимать ис-

кусство надо тоже уметь. «Прекрасное—трудно», это знали и древние греки.

Не в том дело. Каждое самое чудное и странное произведение искусства может быть понято: под «пониманием» будем разуметь овладение им со всех сторон нашего существа—разума, чувства, воли, воображения.—Но ведь за пониманием—должно ли следовать принятие? Значит ли понять—сделаться сторонником? Конечно, не обязательно. Иначе пришлось бы сказать, что мы никогда не понимаем противников. И вторая трудность, в которой находится современный друг искусства, возникает именно здесь. «Поймите нас, но иначе вы не имеете права о нас говорить». Это—со стороны сегодняшних художников.—«Я вас понял».—«Почему же вы не с нами?»—«Потому что, поняв вас так, как это велела мне моя совесть—тот «категорический императив», который именуется «честность с собою»—я все не принял».—«Значит вы нас не поняли».—«Да, нет же».—Получается заклятый круг.—«Я вас понял, поймите и вы меня»,— вот на чем должны оканчиваться споры.—Понимание должно быть взаимным. Убеждать кого-нибудь в том, что моя точка зрения единственно правильная в области искусств—дело чрезвычайно безнадежное. Но правомерность моей позиции всегда определять можно и должно. Между тем современное искусство обладает чрезвычайно яркой особенностью, которая свойственна всяческой молодости, и которая есть—нетерпимость.—Нигде нет таких безапелля-



1. Крымов.

Пейзаж.

ионных суждений и такой враждебности к чужому мнению как здесь. И быть другом нового искусства—трудно, ибо настоящая дружба требует открытости. Мы считаем своим долгом открыто и честно высказать в лицо современной русской художественной линии суждения—в чем она ошибается.—Правомерно ли здесь положение—«не с нами—против нас!»—Мы имеем право говорить даже «pro domo nostra». Позиция нашего журнала в обсуждении всяческих художественных вопросов текущего дня доставила ему недоброжелателей среди тех самых деятелей новейшего искусства, с которыми рука в руку надо бы нам было вместе работать над строительством новой жизни. А между тем, мы еще раз повторим: горе художникам, предающимся самовосхвалению! Горе всякому творцу, убоявшемуся критики!—Горю вдвойне горе, когда вместо того, чтобы идти навстречу врагу, чтобы добиться взаимного понимания и уважения—прячется подвергшийся нападениям за старыми валами «непонимания» и упреков еще бог знает чем!

В настоящей главе той скорбной и радостной летописи, которую ведем мы, пропуская перед глазами этапы нашей художественной жизни, перед нами встает чуть ли не самая болюная заноза русского современного искусства, объясняющая чрезвычайно многие стороны этой беды, в какой оно очутилось. Мы утверждаем, что из всех переломов, на которых только не пребывала русская художественная современность, сегодняшнее—лета—осени 1921 года—самое запущенное. Путь вперед как будто бы слишком много—и ни один не обозначен тем, что он единственно-настоящий. И вместе с тем—позади болюные ошибки, и к общему художественному деланию мы еще не подошли, общего не нашли языка, не приблизили к взаимному пониманию новое искусство, с одной стороны, и его единственно оправданного в настоящий момент зрителя—трудовую Россию—с другой. Мы будем в конце говорить о будущих возможностях встречи. Но перед нами ныне эпизод русской революции, по значению своему, может быть, не имеющий себе равных для нашего искусства. Он, возможно, уже в истории. Мы не знаем к нему заглавия и подзаголовка. Что это—что мы пишем?—Некролог?—Или глава тех обзоров, которые мы вели на страницах журнала и которые в общем должны были бы составить нового рода художественный путеводитель по сокровищам Москвы?—Как бы то ни было, этому эпизоду мы придаем чрезвычайное значение, требуем к нему особого внимания, и, оставаясь в своем дальнейшем изложении вполне научно-объективными, хотели бы избежать упреков, что трагикомичность всей истории с—вскроем карты!—«Музея Живописной Культуры» внесена на а м и, летописателями, не самую жизнью.

2.

История «Музея Живописной Культуры» в Москве имеет свою идеологическую прелюдию, и прежде чем перейти к конкретному обследованию этой странички нашего художественного вчера, мы должны остановиться на тех литературных обоснованиях самого понятия «живописной культуры», которые мы встречаем в официальных и официальных произведениях печати недавнего прошлого. Здесь мы вполне объективно—информационны.

На съезде в начале 1919 года в Петрограде во дворце Искусства Отделами ИЗО Наркомпроса обеих красных столиц были приняты чрезвычайно интересные и поучительные тезисы касательно создания особого «Музея Живописной Культуры», обнаруженные впоследствии, между прочим, в наиболее авторитетном органе ИЗО—журнале «Изобразительное Искусство»<sup>1)</sup>. Автором первой группы тезисов явился художник А. В. Грищенко, один из самых интересных и видных деятелей новейшей художественной идеологии. Тезисы по его докладу очень кратки и яркие. Они гласят, что (тез. 1) «Музей Живописной Культуры» есть понятие новое, с новыми творческими задачами и устремлениями, что он (тез. 5) «должен выявить стихию живописного искусства, его творческого изобретательства в области цвета, архитектуры, композиции и фактуры»; что он (тез. 6) «не для просвещения, а для просветления духа и творчества масс, для воспитания и создания ремесла художника»; что он (тез. 7—9) «не должен состоять из шедевров одной эпохи, нации или направления, не должен вмещать в себе произведений графики, рисунки, больших и малых виньеток, кулис и театральных постановок, должен охватывать живописное искусство индивидуального художника и коллектива художников в целях обмена энергии и соков», наконец, что он (тез. 11), «всегда пополняется новыми вкладками как с одного, так и с другого конца, соответственно духу и действию живого творческого начала в живописном искусстве».

Мы помним, как первое обнаружение тезисов тов. Грищенко чрезвычайно обрадовало в нашем лице молодое течение русской науки об искусстве. Казалось, что действительно в создании Музея Живописной Культуры, музея поистине небывалого (тез. 1), мы приобретем чудесное революционное завоевание. Не совсем ясным оставалось только, почему музей так отрекся от «просвещения», оставаясь в недрах Наркомпроса—и что должно было понимать под «живописным искусством индивидуального художника». По существу совершенно ясно, конечно, положение и требова-

<sup>1)</sup> № 1, II, 1919 (вышло в 1920 г.), стр. 86—7.

ние казалось более уместным в Музее просто нового искусства. Живописная Культура, очень хорошо определенная, как стихия искусства (тез. 5), казалась по существу идущей несколько в разрез с индивидуальным искательством. Неясным было, о вкладках с каких «одного и другого» концов говорил тезис 11. Очень существенным было неоднократное уломинание рядом с новым термином «Живописной культуры» прежнего понятия искусства (напр., тез. 12: «Музей живописной культуры служит залогом и прочным фундаментом в деле возрождения искусства в стране»). Как бы то ни было, тезисы тов. Грищенко могут быть только приветствованы.— Неясным оставалось только практическое «как».

Тем паче любопытным—почти огорашивающим оказывается впечатление от чтения других тезисов—того же съезда в отчете завед. Изот. Д. И. Штеренберга, касающихся «Музея художественной культуры»<sup>1)</sup>.—Здесь выдвигаются следующие положения. Понятие «художественной культуры» есть положительное достижение современного художественного творчества, «в течение последних десятилетий интенсивно разрабатывавшего по преимуществу, вопросы профессионального качества художественных произведений, и тем самым их мирового значения» (тез. 1<sup>2)</sup>).—Чудесно это «тем самым!»—Естественно что из такого—нашем, мало скромного—вознесения профессионального принципа на степень мирового значения, вытекает второй тезис: «понятие художественной культуры связано таким образом с исканиями молодых художественных школ и может быть раскрыто только ими». Третий тезис: «Понятие художественной культуры является вместе с тем объективным признаком художественной ценности, поскольку таковая определяется, как ценность профессиональная».—Включая слово «поскольку», тезис делается совершенно приемлемым, но очень обидно, что исключение его было только риторикой.—Дальнейшие тезисы являют чудесный, но горький пример тех опасностей впасть в наивность, которое всегда стоят перед художниками, которые начинают философствовать. «Творчество предполагает создание нового, изобретение; художественная культура есть нечто иное, как культура художественного изобретения».—(Но разве создание нового однозначно—изобретению? Спросим в скобках).—Современным художественным школам удалось показать «многие элементы художественной деятельности», вперемежку перечисляя: материал, цвет, пространство, время (?—в скобках тут же поставлено «движение», это опять неоднозначно), форма, техника.

Конечно, в будущем могут быть найдены и другие элементы.— Но в противоречие тезисам Грищенко,—если только мы правильно поняли его «два конца», как начальный и предельный пункты художественной эволюции,—общие тезисы съезда утверждают, что прошлое «может остаться неиспользованным, как материал, потерявший значительную часть своей активной силы, и тем самым свое культурное значение» (тез. 10).—Пункт очень чреватый последствиями—и опасный. Прошлое свою активную силу и культурное значение теряет ведь только субъективно, для тех только, кто на него сознательно закрывает глаза. Указывать на неприемлемость этого тезиса не только в искусстве, мы считаем даже бесцельным теперь, после многочисленных и острых анализов т. Луначарского<sup>1)</sup>.

Есть уже и указания на конкретное содержание будущего музея: оказывается, что Наркомпросом был утвержден именно список 143 художников, в картинах которых найдено было наличие «художественной культуры». Этот список, чрезвычайно поучителен. Он начинается с имен Малевича и Татлина, и включает в себе около 50 «крайних», около 15 более умеренных членов «Бубновского валеата» и «Мишени», по несколько представителей «Мира Искусств», «Союза русских художников» и других групп. «Художественной культуры» не найдено у таких художников, как Сомов, Богаевский, Малявин, Грабарь—не говоря уж о Репине, Нестерове, Васнецове.

Что же, однако, брать у данных художников?—В несколько более позднее время появились для разъяснения касательно Живописной Культуры вообще и Музея ее в частности, которые как будто позволили представить себе его конкретнее.

В заслуженно обратившей на себя внимание книге т. Н. Н. Пунина о современном искусстве, мы находим в нескольких местах обоснование «художественной культуры». Она прежде всего определяется как материальная и затем профессиональная организация элементов, специфических—для каждого рода искусства<sup>2)</sup>.—Говоря по существу, для т. Пунина уже нет того различия понятий между профессиональной живописной или какой-либо иной художественной культурой и искусством, которое было нами приветствовано в тезисах т. Грищенко, Т. Пунин—формалист и этим горд. В произведениях им славимой молодой художественной школы и чего не содержится «кроме знаков великой радости, великого творческого напряжения, которое заложено в нас и дано каждому из нас, каждому из тех, кто рожден и должен быть художником»<sup>3)</sup>, а чтобы читатель не воспро-

<sup>1)</sup> «Изобразительное Искусство», № 1, стр. 73—4.

<sup>2)</sup> Курсив изв.—А. А. С.

<sup>3)</sup> Курсив наш.—А. А. С.

<sup>1)</sup> См. его статью в «Красной Новин», М. 1921, № 1.

<sup>2)</sup> Пунин Н. Н. «Первый цикл лекций» П. 1920, стр. 15—17.

<sup>3)</sup> Там где, стр. 64.



С. Коровин.

Город ночью.



Иреван.

Жанр.

ивился потоку звонких слов, т. Пунин подчеркивает и то, что новые художники сознательно ополчились против вдохновения<sup>1)</sup>.—Против е с о и а л ь н о е воззрение на искусство, здесь утверждаемое, конечно, очень не ново.—Если разобраться в истории этой мысли, то она восходит к тем десятилетиям борьбы импрессионистов-эстетов против их окружавшей публики, когда художники впервые стали болезненно ощущать непонимание со стороны окружающего общества. Знаменитый передовой боец новой живописи, англичанин Уистлер, выразил это в свое время лучше и раньше других.—«Меня не понимает публики. Ну ее к черту. Только художник может судить о художнике».—В сущности говоря, это чудесное «свидетельство о недостаточности», выданное искусством самому себе «testimonium pauperatis». Вместо того, чтобы увидеть причину где-либо глубже—искусство становится хуже, чем «искусством для искусства»,—«искусством для художников». Следующий пункт—отбрасывание уже термина «искусство».—«Да здравствует профессиональная художественная культура!»—И с пеной у рта кричат во все голоса художники, что в Музеях, вообще в критике, в науке—только художник-практик имеет право голоса. Резолюции все того же съезда в феврале 1919 года очень поучительны на этот счет.

Собственно говоря единственной деловой статьей по поводу Музея живописной культуры явилась та, которая была помещена во втором номере «Художественной жизни» В. В. К а н д и н с к и м, одним из культурнейших представителей «крайних» течений<sup>2)</sup>.—Здесь указано, что помимо обычного для музеев исторического подхода в его собирательстве возможен иной—показать развитие искусства «со стороны новых выкладов в чисто-художественной области, т. е., так сказать, со стороны и з о б р е т е н и я новых художественных приемов, и со стороны развития чисто-художественных форм независимо от их содержания, т. е., так сказать, со стороны р е м е с л а в искусстве».—Осторожно и тактично выраженная В. В. К а н д и н с к и м мысль (стоит обратить внимание на его словоупотребление—«вкратное это «так сказать», рядом с декретным тоном петербуржцев) им развивается дальше указанием на возможность в новом музее «открыть двери в мастерскую художника». Из этого следует—противность 9 тезису А. В. Грищенко—«что Музей Живописной Культуры не стремится ни выразить с полнотой определенного художника, ни представить развитие указанных задач лишь какой-нибудь одной эпохи или страны».

<sup>1)</sup> Там же, стр. 16.

<sup>2)</sup> «Музей живописной культуры», «Художественная жизнь» № 2, М. 1921 г., стр. 48.

Музей представляет собою интерес чисто «технически-профессиональный». Но если в нем как бы не оказывается места для работ «чисто и исключительно формальной ценности», то комиссия, которая работала над его созданием, все же стала хлопотать и о включении в его состав картин лучших новых французских художников. Особое отделение должно было быть посвящено экспериментальной технике живописи, «кончая различными опытами грунта». Для закупок намечались произведения живописи *всех* направлений в искусстве, начиная от Репина и даже от Маковских; общая картина музея и его деятельности оказывалась таким образом уже совсем иною. Чрезвычайная уместность Музея, в котором можно было бы соединить и показать, как работает художник, как создается картина, какие возможны здесь изыскания—как будто вне сомнений.—После статьи Кандинского Музея Живописной Культуры мы стали ждать с большим нетерпением. Станавливало только желание ограбить для нового Музея Музей новой Западной живописи. Кандинский писал, что «шедевры» в новом Музее нужны «как показатель и памятник определенного отношения к искусству нашего времени и как стимул к производству дальнейших формальных изысканий». Но, казалось бы, что для этого не стоило картину Сезанна перевешивать из одного Музея в другой.

Границы «Живописной Культуры» здесь наметились очень явно. В статье Кандинского перед нами рисуется контур скорее не Музея, а научно поставленной экспериментальной лаборатории,—которая имела бы все права на существование в своем скромном масштабе. Но думается, указывать на внутренние противоречия статьи В. В. Кандинского с рассмотренными раньше тезисами, уже и не стоит.

Посмотрим теперь, что вышло.

### 3.

Московский «Музей Живописной Культуры» открыл свои двери в очень скромном помещении на Волхонке в конце 1920 года. И первое, что надо было констатировать его посетителям, это полное несоответствие выполнения музея с теми достаточно ведь широкоизвестными положениями, которые предшествовали его созданию.

Попробуем, действительно, подвести итог всем тем возможным мыслям, которые возникали у слышавших шумные толки о «небывалом музее». Все тезисы и статьи сходились на одном: музей должен был служить целям профессиональным; выявлять некоторые данные для оценки картин с точки зрения техники, ремесла и всего того, что объединялось в достаточно расплывчатом термине «профессиональная ценность». Вопрос о границах профессионализма в искусстве

ставал сам собой.—С риском повториться и сказать всем известное, надо все же выявить наше отношение к этому вопросу. Он—большой и большой, этот вопрос.

Мы утверждаем, как ученый, посвятивший себя изучению истории и теории искусств, что никогда искусство не было—для себя са­мого. Все толки «искусство для искусства», это быстро забытые и весьма понятные парадоксы, высказывавшиеся индивидуалистами-истетами определенного исторического момента, как реакция против очень давящих всяческое искусство требований утилитарного порядка. «Искусство для художников», о котором мы уже говорили выше, нечто иное.—Наступает, действительно, момент, когда неизбежно называвшаяся специализация предъявляет свои требования к художнику, и к зрителю. «Дифференциация» искусства за последние время была неизбежной. Музыка захотела быть только музыкой, живопись—живописью. И вспоминая то, с чего мы начали нашу статью, что вековечно положение дел в искусстве определяется всем временем—мы видим, что это было неизбежно. Профессионализм—это порождение девятнадцатого века, довоенной Европы. Богатый буржуа, покупавший картины на выставках, если они льстили его глазу и были достаточно высоко оценены, тот анекдотический Ротшильд, который вместо пейзажа вставил в раму миллионный чек.—Все это вело художников к оунту и протесту. Суждение товарища, не спрашивающего о цене, и не интересующегося тем, «что» изображено (осточертевший всем художникам вопрос со стороны любопытствующей публики), казалось единственно правомерным. Разве же было оно таким.—когда одиночка,—гений, непонятый и непри­нятый публикой, порою встречает себе поддержку только среди таких же бедняков-художников?—Это и вело к утверждениям того же Уистлера, что только художник может понять и оценить художника. А следующий шаг (в порядке спроса и предложения) сводится к писанию «на профессиональном языке», шеголянию чисто техни­ческими кунштюками. Стоит, например, вспомнить рассказ, как изобразил когда-то своих приятелей старый русский художник Егоров, поведя контур человеческой фигуры одной чертой, сразу, не ошибившись.—как современный знаменитый Борис Григорьев учуял все тайны искусства, глядя, с какою чудесной легкостью рисовал его учитель, уважаемый Д. А. Щербиновский. Но ведь для зрителя, для потомства и для самого искусства вовсе не следует, что эти профес­сионально безупречно сделанные рисунки тем самым обладают всею эстетической ценностью. Рисунок Егорова теперь вряд ли бы кому понравился. Против «тезисов Иза», утверждавших, что профессио­нальная ценность тем самым—милозая, мы даже не протестуем,—

настолько ясна их пустота.—Произведение искусства есть ма с т е р с к и сделанная вещь; но под мастерством никоим образом не надо и нельзя понимать профессиональную «легкость руки», «сноровку». Об этом также не стоит говорить.

Так что: первое спасение, вызванное вознесением профессиона­лизма—это скрытая в нем всегда лежащая возможность сосколь­знуть на оценку по «внешности». Перемещается центр сущности художественного создания.—Прежнее время считало в искусстве самым важным его внутреннее, его идею, содержание, настроение; и реакция на это со стороны профессионализма — перенесение инте­реса на внешность. «Мы формальны», заявляет т. Пунин, тем самым утверждая свою безнадежную однобокость. О возможности монисти­ческого взгляда на искусство, сливающего маленькое «что» содержа­ния с маленьким «как» формы в одно большее «Что» значения художественного создания и не подумает никогда профессионал.

История знает все опасности этой узости. Можно утверждать чрезвычайно решительно, что нет более худших, более пристрастных и притязательных критиков искусства, чем художники. Сомневаю­щимся советуем вспомнить отзывы Репина. Сезанн не понимал Го­гэна, и Гогэн—Сезанна. И когда один художник пишет вещи специаль­но в расчете на другого художника, невольно хочется приостановить его. Разница между зрителем-профессионалом и зрителем—просто выражается в том, что первый—умеет видеть с р е д с т в а, второй—зачастую нет. Зато у первого есть опасность—средство поставить на место цели.—Не это ли и лежит в основе всех толков о «живописной культуре»?—Не грозит ли опасность вырождения старого, пережитого лозунга «Искусство для искусства»—в «фактуру для фактуры» и больше: в «живопись для фактуры»?—Чем дальше размышляешь, тем опаснее кажется «культивирования профессиональной культуры». Так существует же—«культура ядов», предназначенная для про­фессиональных интересов химиков и врачей. Но ее держат вза­порти, а показывая снабжают этикеткой с черепом. Ибо профес­сионализм—под знаком прекращения общечеловеческой жизни.

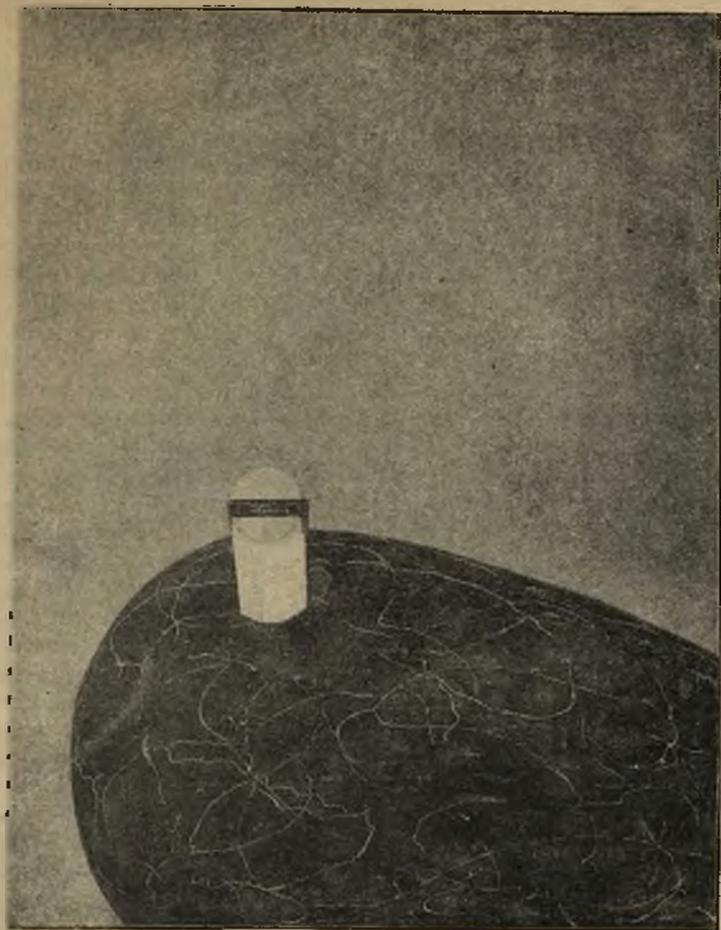
А между тем ведь зрителю о с р е д с т в а х живописи надо же знать. Надо знать о грунтах, о красках, о фактуре и о законах композиций и конструкций. Для того, чтобы узнать,—не мешает иногда перегнуть палку. Музей «Живописной техники» был бы чрез­вычайно ценен... Может быть, в качестве добавочных комнат Щу­кинских галлерей...

Но вернемся к современной истории.—Мы лично вспоминаем, какое горькое разочарование нас постигло, когда мы впервые вошли в стены нового музея. Вместо основного первого тезиса т. Грищенко—



1. Ларионов.

Солдат.



1. Штеренберг.

Простокваша.

«новое понятие, новые творческие задачи и устремления», мы видели перед собою—самую обычную отчетную выставку крайних живописных школ... Где же «живописная культура»? Где же «Музей»?

Музей—прежде всего организм и должен иметь известный замысел. Иначе он вообще не имеет права на такое название.—Органического же замысла в московском «М. Ж. К.» не было видно с самого начала. Нам известно, что лица, разрешивавшие картины в «Музее», долго бились над самым их размещением,—и вначале сошлись на компромиссе,—устраивать не «Музей», а «комнаты». Но и здесь: каждая комната оказалась сама по себе, не связанной с соседней. Вместо «Музея» получился конгломерат. Картины были развешаны по принципам их декоративности.—Картины? Мы бы их совсем не вешали в «Музее живописной культуры». Картина есть некоторая цель. «Живописная культура» предполагает внимание, посвященное предметам, фактуре, колориту.—Все соображения нами сейчас высказываемые, выдвигаются с точки зрения самого искреннего сторонника тезисов Прищенко и Кандинского. Ведь существование «живописной культуры» не подвергалось для нас сомнению,—пока не был открыт ее «Музей»...

То когда вместо того, чтобы встретить на одной стене специально подобранные фактурные, а на другой—композиционные задачи; вместо того, чтобы сообразить, что одна картина дана как пример масляной, а другая—темперной живописи; вместо того, чтобы противопоставить один «конец» современного мастерства—другому, творчеству неорганизованному (нам известно, что в первоначальных планах М. Ж. К. было создание в нем особого отдела «непосредственного» творчества, детей, народа и др.)—вместо того, чтобы, одним человеком, получить нечто новое, мы видели на стенах все те же картины Гатлика, Родченко, Штеренберга, Кандинского, футуристов, супрематистов... Мы поняли, что ни о каком «Музее Живописной культуры» речи и не может быть в применении к этой Московской выставке, что налицо только попытка собрать картины художников, которые в силу тех или иных причин не попали еще в наш Национальный Музей—Третьяковскую галерею. Что из желания показать принципы профессионально-технического делания картин выдвинулось, вытеснив первое,—желание показать самих себя.

В этом нет ничего, конечно, предосудительного. Мы бы лично остались до конца очень горячими поклонниками нового музея, если бы он нашел в себе мужество переименоваться в «Музей современной

русской живописи».—Что такая тенденция в нем бесспорно была, доказано его перевеской в начале текущего года, когда вместо прежних «комнат», была устроена галерея с историческим уклоном, «от импрессионизма до супрематизма». В этом порядке спорить было нечего, но только на очень любопытные мысли наводило обстоятельство, что из 143 «одобренных» раньше художников, в Музее оказались представлены только наши крайние группы. Полного представления о всем современном русском искусстве, Музей даже и после перевески, конечно, не давал. Что то было очевидно непростое в самом подборе картин. Автор этих строк весьма учуял это на сравнении московского музея с петербургским «Музеем Художественной Культуры», где несмотря на те же принципиальные грехи современное русское искусство было представлено более объективно и разносторонне.

#### 4.

Как бы то ни было, Музей жил своей жизнью, видел в своих стенах многократные споры и дискуссии (воскресные объяснения давались обычно тов. Н. М. Тарабукиным, последовательным сторонником крайней художественной идеологии)—и своим притязанием на «живописную культуру» не пожертвовал, вызывая этим уже на определенный протест со стороны тех, которые, как автор этих строк, считали принцип профессионально-технического отношения к живописи непоколебленным в своей возможности.

В самом деле, что доказывала собранная в М. Ж. К. коллекция?—Что в ней равно столько же «живописной культуры», как и в других картинных собраниях. Мы решительно утверждаем, и нас в этом никто не переубедит, что в картине таких прекрасных мастеров, как Коровин (одна незначительная вещь), Кончаловский, Машков, Крымов, таких новаторов, как Кандинский, Фальк, Лентулов, таких художников проблематичного для нас порядка, как Штеренберг и Татлин, элементы «живописной культуры» присутствуют решительно в той же мере, как в картинах старых мастеров или русской школы XIX века. Разницы во времени (ибо каждая эпоха имеет свою технику и профессиональную этику, и свои средства), и, конечно, в индивидуальностях. Не больше. Для решения задач композиции



Розанова.

Супрематизм.



1. Ларионов.

Зима.

Рембрандт пользовался пятнами светотени, Кандинский пользуется абстрактно выразительными линиями, Штеренберг стаканом протоняши, но почему у последнего больше живописной культуры, чем у первого,—сказать нельзя.—Сторонники новой «беспредметной» идеологии указывают, что старая живопись—*слошь* литературная даже Н. М. Тарабукин грешил таким огульным рублением с плеча (при своих объяснениях М. Ж. К.), и тем самым... Но для нас из того, что современная живопись в одном своем течении отошла от изобразительного начала, т. е. нечто от себя отинула, произвела акт отрицательный, ничуть не следует, что она положительно что-то приобрела.—Сказали бы, что зритель, смотря в старой картине за ее «сюжет», не мог видеть ее «живописной культуры», и что, глядя на новую картину, никакого содержания не имеющую, он тем самым должен обратиться внимание на единственное, что в ней есть, фактурные, композиционные, цветовые искания. Это правда, но вина здесь в зрителе. Умелый глаз отметит и у Рафаэля не только разное количество,—но и те же задачи, как у Пикассо.

И еще одно. Рассматривая картины М. Ж. К., хотя бы те из них, которые даны здесь в репродукциях, мы отмечаем, как шатко казалось все понятие «живописной культуры» в самой ее цитадели.—Картина Коровина, например, очень подходит к теме, являясь, однако, скорее этюдом, исканием пятен и света, чем законченным произведением.—Шевченко, Лентулов, Фальк в сущности работают над задачами изобразительного порядка, не над профес-

сионально-техническими. Ранний футуризм «Велосипедиста» Гончаровой (желание «изобразить движение», поймать время), примитивизм, (детско-лубочный) «Зимы» Ларионова,—все это вполне понятно и приемлемо в линии общего развития русского искусства. Тем паче такие просто хорошие вещи, как пейзажи Крымова и Рождественского, фигуры Кончаловского, натюр-морты Куприна—Пожалуй, специально «живописно-культурные» задачи отметить можно только у Штеренберга, Кандинского, Малевича, Розановой, Грищенко.—Но картины Штеренберга, решающие проблемы живописной композиции включением на полотно съедобных предметов (пресловутое пирожное на одной из его картин во время зимних голодов у многих серьезно возбуждало совсем неподобающий аппетит), и с их и м и т а ц и е й действительности более чем проблематичны в пределах живописи. А о беспредметных мастерах, бьющихся у границ искусства, порою искренне и больно, порою слишком легкомысленно, лично нам не хотелось бы говорить в данном, все же скорее методологическом очерке.—Мы считаем, что и Кандинский, и Родченко, и Розанова в картинах своих ничуть не ближе к профессионально-живописным задачам, чем, скажем, Рафаэль, Рембрандт и Рубенс.—В современниках наших противоположны—специализация, анализ, некоторая узость устремления—широте синтезирующего захвата старого искусства. Композиция Кандинского исполнена ровно настолько же содержанием, как и картина хотя бы Дюрера: только то, что у старого мастера решается в формах органического бытия, у нового экспрессиониста выливается в абстрактную форму.—



11. Гончарова.

Велосипедист.



Кандинский.

Супрематизм же Малевича мы считаем вообще стоящим в стороне от общей линии «живописной культуры». Его сила—в его связи с «производственным» искусством. Это уже не наша сегодняшняя тема. И в силу этого да будет автору этих строк дозволено оставить без рассмотрения может быть самый интересный жизненно вопрос о том, в каком отношении стоял музей к пролетарскому искусству и к пролетариату, как зрителю.

Бывают ли в жизни случайности? Может ли умереть нечто изначально жизненное? Много грехов, должно быть, было отпущено российской новейшей живописи в тот день, когда впервые появилось на двери М. Ж. К. извещение, что он «убран на склад». Мы не можем, конечно, входить в обсуждение тех причин, административных и прочих, которые вызвали такое решение. Но симптоматичным хотя бы временное исчезновение Музея мы все же считаем. Мы полагаем, что как «Музей» и как место для изучения «живописной культуры», он был неудачен.—Толки о профессиональной культуре в живописи как-то умолкли вместе с его закрытием. Неслучайно. Самой мысли нанесен ущерб. Вместо старого искусства, проповедывавшие «Живописную культуру» деятели зовут теперь вообще прочь от всякой живописи, от станковой и всякой иной картины к «производственному искусству», которое уже и с искусством ничего общего не имеет и, чего мы касаться не будем.—Наш отчет невольно «сходит на упокои». Благовоспитанность прежних времен повелевала о мертвых или молчать, или говорить хорошо; но мы помним горячий протест Льва Толстого против этого положения. Хорошо, бережно, следует относиться

живому. На могилу—венки, крест или осиновый кол. Гробнице Московского Музея Живописной Культуры мы, однако, не желали ни того, ни другого, ни третьего. Мы продолжаем считать очень интересным и нужным чисто деловой научный технический музей живописных изобретений и ремесла, о котором говорила разобранная в начале статья Кандинского.—Допуская, что и это наше выступление вызовет против нас протест некоторых художественных групп, мы все же закончим искренним пожеланием Музею Живописной Культуры возродиться в перерожденном виде.

Но вот только один урск, который следовало бы на следующее время весьма иметь в виду: поручать ведение Музея художникам—чрезвычайно опасно. И не погиб ли Музей Живописной Культуры—пусть временно,—главным образом от того, что с самого начала он был окружен совершенно не подобающей Музею (все-таки просветительному учреждению) атмосферой профессиональных распри, неурядиц и осор?

А. А. Сидоров.



А. Лентулов.

Пейзаж.