

С. МАКОВСКИЙ



**СИЛУЭТЫ
РУССКИХ
ХУДОЖНИКОВ**

[Москва, 1999]

VII

НА РУБЕЖАХ КУБИЗМА

Случайно, у одного любителя русского искусства в Праге, попалась мне на глаза книжка "Аполлона", одна из первых — № 2 1909 года. Я раскрыл ее наудачу и прочел: "Пусть художник будет дерзок, несложен, груб, примитивен. Будущая живопись зовет к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утонченного, оно пресытилось им. Будущая живопись сползет в низины грубости, от живописи теперешней, культурной, отнимающей свободную волю исканий, — в мало исследованные области лапидарности. Будущая живопись начнет с ненависти к старой, чтобы вырастить из себя другое поколение художников, в любви к открывшемуся новому пути, который нам полужнаком, страшен и органически враждебен. И предчувствующий глаз скользит по полированным формам Праксителева Гермеса, невольно останавливаясь на детском рисунке: он точно чувствует, что свет прольется через детский лепет..."

Эти слова принадлежат изысканнейшему из мирискусников — Баксту. Они были сказаны в то время, когда "Мир искусства" начинал уже свою вторую молодость, отколовшись от московской группы "Союз русских художников". Признание знаменательное, пророчество поистине непристрастное к себе и к "своим". Мы знаем теперь, что оно сбылось полностью. То, что Бакст назвал "будущей живописью", стало спустя несколько лет живописью сегодняшнего дня. Она только оформлялась в то время, родившись на посмертной выставке Сезанна. Карьере ее в России мало кто верил. Московские выставки "Голубой розы" и "Золотого руна", противопоставившие стилизму Петербурга и пейзажному неореализму "Союза" свою какую-то утонченную бесформенную символику, все еще представлялись "на гребне волны". Однако быстро надвинулась другая волна, мутная, буйная, разрушительная, пробивая себе путь, действительно "органически враждебный" исповеданию "Мира искусства", хоть руководители его и доказывали упорно, что ничуть не бывало, что талантливая "лапидарность" так же приемлема для них, как и всякое новшество. Будучи школой вкуса, а не определенной доктриной, мирискусники и не могли отрицать в принципе никаких художественных исканий, но благожелательство их сводилось на деле к осторожному компромиссу, который меньше всего удовлетворял "молодых".

И вот в то время как Александр Бенуа, несмотря на испытанную гибкость своего всеприятия, проводил в печати параллель между современным "примитивизмом" и раннехристианским искусством, отвергшим красоту языческих образцов, чтобы начать сначала историю художественных форм, "молодые"



Ж. Сѣра.
Воскресная прогулка на остров Гранд-Жатт.
1884—1886

обрушивались всей силой аргументов, заимствованных у парижских глашатаев Сезанна, Гогена, Ван Гога, Матисса, на изощренные "версали" и "ампиры" "Мира искусства". Гремя вызывающими манифестами и крикливой рекламой, не скрывая своего презрения к ретроспективизму и стилизации, они требовали во имя чистого искусства коренной переоценки ценностей и воинственно отмежевывались от старшего поколения "отсталых дилетантов". Началось с "Союза молодежи", если не ошибаюсь. Потом пошли "Треугольник", "Импрессионисты" (на свой образец), "Бубновый валет", "Мишень", "Ослиный хвост", наконец — выставки с совсем дикими названиями "нарочно", вроде "Трамвая № 4" и еще почище.

Каких-нибудь два-три года, и на улицах Петрограда и Москвы в выставочный сезон не стало проходу от этих ультрапередовых демонстраций, не брезговавших никакой нелепидцей, лишь бы обратить на себя внимание. Зритель перестал удивляться обыкновенной новизне, нужны были все более сильные средства, и "молодые" изоцрялись кто во что горазд. Париж продолжал, конечно, служить заразительным примером для этой вакханалии художественного скандала, но в данном случае о русском ученичестве говорить не приходится. Ученики быстро опередили учителей. Почва оказалась благодатной. Буйно расплодилось, как грибы после дождика, замысловатые *-измы* наших



П. Синьяк.
Папский дворец в Авиньоне. 1900

бунтарей от живописи. Десятки художников оказались сразу главами собственных "школ". Групповые, кружковые и одиночные выступления, прикрытые иностранным ярлыком, зачастую совершенно не соответствовавшим своей доморощенной "теории", соперничали в "дерзании". И все дерзающие требовали исключительного признания, не жалея себя, воюя друг с другом, фокусничая наперегонки, издеваясь над публикой и раздражая ее, хоть и давно ко всему приученную, ширококвестательным самовосхвалением, малограмотной словесностью в печатных брошюрах и непечатной руганью на своих митингах: кубисты, футуристы, кубофутуристы, футурокубисты, супрематисты, орфеисты, лучисты, имажинисты и т. д.

В этом торопливом бунтарстве без руля и без ветрил, в этой неистовой погоне за немедленной известностью и впрямь сказалась какая-то анархическая сущность нового века и, вместе, очень национальная черта: страстный безудерж россиянина-самородка, закусившего удила. Тот же самородок не так давно слепо верил академическим светилам и, безропотно терпя нужду и невероятные лишения, тянул лямку, из сил выбивался, вождедея "золотой медали"

и "поездки за границу". Как не испытывали только маститые его смиренное терпение! Но рухнул авторитет профессорской учебы, индивидуализм был провозглашен новым светом, и самородок решил, что учиться вообще лишнее, даже вредно ему, самородку. Талант — и весь сказ. И развернулся он, разгулялся во всю первобытную ширь, куда там Сезанны и Матиссы. Разгулялся, удержу нет, что хочет, то и делает, сам себе и другим указчик... А уж когда стряслась революция, тут самородок окончательно ошалел. Ничего подобного по наивной сумбурности и кричащему невежеству, наверное, мир не видывал и, должно быть, не увидит... Но об этом последнем, современном, периоде нашего новаторства я говорить не собираюсь, так как знаю о нем больше понаслышке.

Странную, бесконечно пеструю картину представляла русская живопись в годы издания мною журнала "Аполлон". Нигде, никогда подобной пестроты не знало художество по ту сторону Вержболова. Иностранцы еще пожалеют, что так мало интересовались культурой предреволюционной России. Зрелище было единственное в своем роде, соответствовавшее тому поистине небывалому смешению языков, и в социальных отношениях, и во всем духовном и материальном укладе жизни, которое царило у нас в конце злополучного государственования Николая II. Все художественные наслоения, лет за пятьдесят, сталкивались на поверхности и одновременно находили свою публику, большую и малую, независимо от "новых слов" и увлечений передового лагеря. Можно даже сказать: чем громче заявлял о себе этот лагерь, тем настойчивее вели свою линию художественные группы и учреждения, которым, казалось бы, давно вышел срок. Новаторство, уже признанное модой, как "Мир искусства", и новаторство, которому никак не удавалось сделаться модным, столь оно было противоречиво, скороспело и попросту малограмотно, только подхлестывало самолюбие упорных староверов всех оттенков, а заодно с ними и умеренных "серединка на половинку", и приспособившихся — "чего изволите". Они продолжали выступать обществами и кружками и восхищать и продавать по-прежнему. Мало того, продолжали плодиться, увеличиваться численно, в известном смысле преуспевать, уверенные в неколебимости покупателя, неуязвимые для критики.

В одних и тех же выставочных зданиях непрерывно чередовались самые несовместимые "смотря искусства". Из года в год прибавлялись к ним новые выставки, но старые не унывали, иные даже приосанились после нескольких лет явного упадка. В неразберихе мнений и лозунгов, вызванной все той же неистовой молодежью, создавалась почва для реакции. Зритель опять потянуло к передвижникам. "Вчерашний день" окреп на художественном рынке. И пестрота еще усилилась. Вся шкала вкусов и притязаний, от "правизны", переходящей в ремесленничество магазинное, до крайней "левизны", не грезившейся заядым *pittori futuristi*, оказалась на виду. Повторяю, ни Париж, ни Берлин, ни Лондон, ни один европейский центр не вмещал одновременно такого разнообразия живописных направлений, толков и кружков, борющихся за место под солнцем, — такого культурного разноязычия. Конечно, везде, особенно в наш смятенный век, существуют соперничающие и резко враждебные друг другу течения (хотя бы квартет парижских Салонов). Но... эта русская анархия с бесчисленными "претендентами", эти контрасты и в технике и в духе

искусства, эта неувыдаемость давно осужденных пережитков и смехотворных провинциализмов и этот фанатический натиск новаторов "море по колено"! Но... с одной стороны, этот неистощимый вкус к стилю и к стилям, изысканные праздники театрального декораторства, возрождение старины, своей и чужеземной, народного кустарничества, религиозной живописи, ампирной классики, итальянского Ренессанса, и с другой — упрямый эпигонизм, какого не знал мир, безнадежное повторение задов! И рядом эта отсебятина, не признающая никаких преград, поцветистее да поудалее, и это слепое преклонение перед Матиссами после одного посещения шукинской галереи, и это восхищение древнерусской иконой, и это смешное подражание уличным лубочным вывескам, "которые во сто крат интереснее Эрмитажа", и это всюду распространившееся антикварство, умиление перед мебелью красного дерева из дедовской усадьбы и бисерным ридикюлем прабабушки, и эти выставки, одна за другой: "Петербургское общество", "Акварелисты", "Академическая", "передвижная", "Новое Общество", "Союз", "Мир искусства", "Московское товарищество", "Венок", "Союз молодежи" и т. д., все это сосуществование утонченности до чертиков и принципиальной корявости, консерватизма непробудного и своеволия безудержного, европейства и азиатчины, космополитизма, народничества, декадентства, кубизма, классицизма, импрессионизма, византийства, футуризма вплоть до "контррельефов" Татлина, — все это столпотворение живописи могло случиться только в России и только в XX веке...

Нельзя отрицать также, что лапидарная, по выражению Бакста, живопись нашей молодежи, невзирая на клички и теории, заимствованные по большей части у Парижа, сразу обрела черты национальные. Для последовательного ученичества ей недоставало прежде всего школьной выдержки. Сделаться подлинным сезаннистом или гогенистом не так-то просто. Отнюдь не достаточно, "возненавидев" старую живопись, огрубеть, распоясаться и дать волю темпераменту. То, что завещал Сезанн в качестве метода, — наука очень тонкая, хоть и чуждая утонченности графической, хоть и рекомендующая простейшее, геометрическое восприятие природы. Сезанн, так же как Гоген, или Дерен, или кубисты Меценже, Глэз и др., — завершители долгих преемственных поисков формы. Несмотря на свою парадоксальную новизну, в сущности, они связаны традицией с достижениями ряда живописцев чистой воды, по восходящей линии — от импрессионистов к барбизонцам, к Курбе, к Делакруа и т. д. От этой преемственной школы народа с очень высокой художественной культурой наши самородки стояли чрезвычайно далеко. Им понравилась модная грубость, но живописный смысл ее они не уразумели. Они переняли внешние приемы новейших французов, приемы дерзкие, революционные, крайние (резко и черно обведенный контур, анатомическая деформация, геометрическое дробление форм, обратная перспектива и пр.), но многоопытная осторожность в пользовании этими приемами осталась им недоступной.

Да и влекло их, русских бунтарей, совсем к другому: к почвенной красоте лубка, к народному гротеску, к домогканой пестряди, к самодельным набойкам, к прянику архангельского изделия, к ремесленному "примитиву" наших вывесок с кренделями, сахарными головами и бутафорскими дынями, словом, опять-таки влекло их к узору, к декоративности, к неисторическому, первобытно-грубому, но все же — стилю. Недаром в Москве такой исключительный



А. Матисс.
Обеденный стол (Гармония в красном). 1908

успех выпал на долю Матисса, самого декоративного из парижских новаторов. Этим объясняется и то, что, как ни враждовала "молодежь" с "Миром искусства", более талантливые представители ее примкнули к его выставкам: Гончарова, Ларионов, Машков, Кончаловский, Альтман и многие другие. Вероятно, примкнули бы и все, почти без исключения, если бы их приняли.

Впрочем, оговариваюсь. Параллельно с подражанием Сезанну и его бу-ро-зеленой гамме, Матиссу яростноцветному и безымянным вывесочных дел мастерам, а также кубистам, разъяснившим новое свое исповедание в известной книжке "Du cubisme" Меценже-Глэза, которой молодежь зачитывалась в обеих столицах; параллельно с бесконечными сериями "натюрмортов" — яб-лок, груш и апельсинов, грубо вылепленных жестяными красками, голых натурщиц, будто сложенных угловато из деревянных отесков, каких-то грузных уродов с руками и ногами культяпами, изображенных только для "фактурных целей"; параллельно с этой фабрикой окрашенных объемов и плоскостей



Б. Кустодиев.
Московский трактир. 1916

вскоре стал пробиваться, дружа со всеми крайностями одичавшей формы, и тот динамический футуризм, о котором трезвонил *ugbi et ogbi* римский гражданин поэт Маринетти. Самые картины итальянских футуристов так и остались, кажется, неизвестны нашей молодежи, но опубликованные тезисы о беспощадной борьбе с пассаизмом, о прозрачности вещества, о "красоте скорости", об изображении бегущей лошади с десятью парами ног и т. д. — кружили головы самородкам не меньше, чем совет Меценже-Глаза "отречься от геометрии Эвклида" и заняться проблемой четвертого измерения. А затем появились первые парижские ласточки, кубофутуристские композиции преобразованного Пабло Пикассо, которому Сергей Щукин отвел почетную комнату в своей московской галерее. Этого было достаточно для нового переворота в молодых исканиях. "Скрипки" Пикассо о четырех измерениях и "беспредметные" конгломераты плоскостей, оттененные обрывками слов печатным шрифтом (и написанных кистью, и прямо, наклейкой на холст, газетных лоскутов), раздражали до умопомрачения бунтарей из нашей Академии, Школы Общества поощрения художеств и Училища живописи и ваяния. Во мгновение ока создалась целая литература кубофутуристская, нашедшая, как это ни странно, большой круг читателей. Тем для нее было достаточно. Чуть ли не через день возникали новые школы, с программами одна другой голово-

ломнее. После кубизма, так сказать натуралистического, отчасти же с примесью академизма и романтизма, появился кубизм отвлеченный, вслед ему — кубизм, переходный к футуризму, затем посткубизм, преследующий синтез “в противовес аналитическому разложению формы”, и неофутуризм, отрешившийся вовсе “от картины, как от плоскости”, покрытой красками, и заменивший ее “экраном, на котором цветная плоскость заменена светоцветной движущейся”... и так далее без конца.

Уверовав в математическую метафизику Римана и Гинтона и в футуризм, который даже перекрестили было по-русски в “будетлянство”, — неугомонные новаторы решили и вовсе упразднить живопись. Беспредметные свои картины принялись делать из чего попало: из кусков дерева, жести, мочалы, слуды, расположенных известным образом, с расчетом вызывать “эмоции сочетания материалов”, словом — докатились до “рельефов” и “контррельефов” Татлина (назначенного при советской власти чуть ли не комиссаром изобразительных искусств в Москве). Открытие Татлина, вероятно и заслужившее ему этот ответственный пост, заключается в том, что он вовсе отказался от плоскости для живописи, а ввел ее в трехмерное пространство, создавая свои “сочетания материалов” в виде разнообразно сложенных из дерева, железа, стекла и т. п. — как бы лучше сказать? — моделей, сооружений, показывающих в натуре то, что прежде проектировалось кубистами на плоскости. Впоследствии, насколько я слышал, Татлин же ввел и движение в свои фигуры, следуя, вероятно, модной формуле о совпадении времени с четвертым измерением...

Так вот это-то искусствознание, в результате окончательно порвавшее с живописной традицией, осталось, безусловно, в стороне от “Мира искусства”. К этим “низинам лапидарности”, к этим тупикам отвлеченной сверхэстетики пути “Миру искусства” были заказаны. Мутная волна кубофутуризма не захлестнула его выставок. Все же остальные ручьи и потоки “вод весенних”, пробурлив на свободе свой срок, влились в конце концов в русло, прорытое уже четверть века назад дягилевцами, заявившими, что искусство — “улыбка божества”.

Чем же объяснить “неувядаемость” “Мира искусства”, наперекор шумной кампании “слева”? Почему эта группа поглотила сначала талантливых москвичей “Золотого руна”, а затем приручила и “лапидарную” молодежь? Отчего именно “Миру искусства”, вовремя освободившемуся от балласта полупередвижников “Союза”, принадлежала неизменно руководящая роль, и все подлинно яркое в эту четверть века исходило от него или к нему приходило? Отчего, несмотря на лихорадочную эволюцию передовых вкусов и на шаткость примиренческой позиции, занятой “Миром искусства”, ничего не создалось прочного взамен, и в этом смысле успех его безусловен?

Мне кажется, что я уже ответил. Причин несколько. Во-первых, не в пример другим организациям, “Мир искусства” являлся оазисом высокой художественной культуры. Этого преимущества его вождей никто не оспаривал, “левизна” оппозиционных кружков соперничала с махровым невежеством. Самые законные претензии и живые идеи “молодых” преподносились в столь сыром виде и с такой приправой неумной словесности, что колебалась вера даже у благожелателей. Во-вторых, головокружительность этой смены одного теоретического обоснования живописи другим. Художники не успевали сосредоточиться

над поставленной себе задачей, как уже возникала новая, и вчерашняя правда объявлялась ересью. Ни одно намерение, ни одно творческое усилие не вызревало. Третья причина (в тесной связи с двумя первыми) — тот эстетический разноречивый эпохи, о котором я сказал выше. Бесконечно трудно было каким бы то ни было новаторам завоевать прочные позиции в обстановке нашей предреволюционной вавилонской башни. Общественное мнение, сбитое с толку разноречивыми расколами в художественной среде, обилием шумливых начинаний, сумасбродством закусивших удила юнцов и упорством "стариков", настроенных непримиримо ко всякому "декадентству" и вообще ко всему, что не было водой на их мельницу, — общественное мнение, — культурное меньшинство, "делавшее погоду", — оставалось как бы нейтральным, но естественно тяготело к художественному объединению, которое заслужило право на авторитет многосторонней и уже многолетней своей деятельностью на различных поприщах (исторические выставки, охрана памятников старины, кустарное дело, театр, украшение книги и т. д.), и просвещенным европеизмом, и тонким чувством стиля, и познаниями по части истории искусства. И все же главная причина неудачи молодого похода против "Мира искусства" во имя "чистой живописи", во имя освобождения живописи от литературы ретроспективизма, от утонченности, "отнимающей свободную волю исканий", заключается в отсутствии крупных, действительно имеющих власть вязать и развязывать дарований. Их не взрастили русские низины лапидарности. Это бесспорно. И по-прежнему самые яркие из наших художников последнего призыва — таланты, обязанные своей зрелостью не "Бубновым валам" и "Мишеням", а "Миру искусства". Между ними выделяются Петров-Водкин, Борис Григорьев, Александр Яковлев и Шухаев.

Несколькими словами о творчестве этих художников я и закончу мои "Силуэты".

Крестьянин Саратовской губернии по происхождению, Петров-Водкин принадлежит к числу тех исключительно одаренных русских талантов, которые придают особый оттенок современной нашей живописи. Пожалуй — и не только современной живописи: оттенок почвенной, варварски-свежей силы, насыщенной, однако, западноевропейским эстетизмом, характерен для многих явлений всей нашей сравнительно молодой художественной культуры. Не этот ли оттенок обнаруживает органическую двойственность (если не раздвоенность) — какую-то противоречивость ее природы: элементарность, так сказать, "от земли" и одновременно изощренность, явно заимствованную и почти всегда лишь поверхностно ассимилированную?.. Не отсюда ли, главным образом, и вопиющие, очень русские, недочеты по части формы? В ней, в форме, особенно сказывается отсутствие преемственной культуры. Большинство русских сезаннистов и кубистов самым наглядным образом подтверждают это замечание. Я уже оговорился, что талантливый и Кончаловский, и Гончарова, и Ларионов, и многие другие, но картины их — как бы ни относиться к избранному ими направлению — оставляют впечатление... не доведенных до конца опытов. Между ними нет мастера, который бы приобрел широкое влияние на современников... Я уж не говорю о влиянии за пределами родины.

Но разве не мастер Петров-Водкин? Думается мне — больше, чем кто-нибудь из художников последнего призыва. Заражающая сила его искус-

Н. Гончарова.
Град обреченный. 1914.
Литография из серии
"Мистические образы
войны"



ства, во всяком случае, очень велика, если судить по количеству учеников, пишущих по его методу (педагогической деятельности он с увлечением предается давно), и я не сомневаюсь, что влияние его могло бы распространиться и вне России. Среди "молодых" Петров-Водкин — надо признать — явление исключительное. В дни живописного разгильдяйства и сенсационных извращений он возлюбил рисунок и композицию, выработал свой рисунок и свою композицию, никому не подражая, обретя сразу "лицо". Восприятие Петрова-Водкина подлинно индивидуально; в сознательной "неправильности" его анатомии — большая убедительность. Это не стилизация, а стиль, не деформация академической пластики по тому или другому рецепту, а непосредственное формотворчество. Метод его работы близок к методу старинных мастеров. Для того, кто видел, например, хотя бы рисунки Дюрера в венском Альбертинуме, сопоставление этих рисунков с картинами великого немца обнаруживает в его творчестве путь от живописного документа к собственно живописи,



А. Лентулов.
Василий Блаженный. 1913

к картине. Петров-Водкин поступает также. Он *зарисовывает* сначала и *рисует* потом, с той же верой в благородство воображаемой формы и в высокую миссию искусства. При этом — не повторяя никого из древних, воплощая видение, "непостижное уму". Верный рыцарь своего пластического идеала, он в то же время и прирожденный монументалист. Огромные размеры иных его "Голов", резко условных по тону, сбивали с толку даже его почитателей, но стоит вообразить эти головы частями каких-то декоративных "ансамблей", и они перестают пугать... Если и можно говорить о недочетах его формы, то лишь в отношении живописной фактуры (например, он пишет маслом так, чтобы дать впечатление темперы, — зачем? не проще ли писать темперой?).

Русская действительность не дала в распоряжение Петрова-Водкина нужных ему *стен*; он остался поневоле станковым художником и в последнее время от фигурных композиций монументального размаха все чаще уклонялся к яркой цветной *nature morte*. Я слышал от многих, что лучшая картина, написанная за годы революции в России, — "Скрипка" Петрова-Водкина; называли мне и другие его произведения, выделявшиеся на фоне советского горе-имажинизма и футуризма. К сожалению, об этом сегодняшнем периоде мастера, по-видимому, весьма продуктивном, я ничего не могу сказать, но, оглядываясь назад, вплоть до 1908 года, когда я познакомился с Петровым-Водкиным, только что вернувшимся из поездки за границу, я нахожу в его творчестве такую последовательность трудолюбивых усилий, такое упорство художнической веры, что готов, в свою очередь, поверить его "расцвету" даже в это крошечное безвременье, угасившее столько талантов.

Я помню, как тогда, четырнадцать лет назад, мне понравились южные этюды Петрова-Водкина (он был страстным путешественником в юношеские годы и скитался по Италии, Пиренеям, Алжиру, Сахаре); в них чувствовалась любовь к природе, проникновенная и преображающая. Тогда же он, впервые в России, выступил на упоминавшемся уже "Салоне" (1909). Затем его отдельная выставка была устроена "Аполлоном". На ней, рядом с жанрами из парижского быта, "Буржуа из Théâtre du quartier", двумя отвлеченными композициями — "Берег" и "Колдуньи", было выставлено около сорока "Африканских этюдов" и большая, замкнувшая этот экзотический цикл картина — "Рождение"... Я написал тогда в предисловии к каталогу, что Петрову-Водкину, русскому кочевнику, тесно в современном городе, где на всех лицах — маски и тела спрятаны под уродливыми одеждами, что он, номад, подобно Гогену, грезит о красоте первобытной, о прекрасном дикаре, отдающем горячую плоть свою горячему солнцу... Но в дальнейшем Петров-Водкин по стопам Гогена не пошел. Он остался в Петербурге и, более того, решительно "отвлекся" от солнечной природы, сосредоточился на полуаллегорических композициях с архитектурной трактовкой пейзажа и монументальной человеческой наготой. Его картины-панно приблизились, ритмической своей замкнутостью, к фрескам итальянских кватрочентистов, но остротой рисунка и яростью красок напомнили и о современном плакате. Таковы появившиеся вслед за "Рождением" "Сон", "Женщины" (1910), "Изгнание из рая", "Мальчики" (1911), "Купание красного коня" (1912), "Юность" (1913) и др. В годы войны художник испытал свои силы и в батальном жанре, увлекся также древней иконописью — Богоматерь "Умягчение злых сердец" (1914) — и дал ряд *natures mortes* с фруктами, в которых масляные краски доводились им до предельной силы тона. Но, повторяю, говорить об этих работах трудно, не зная последующих...

Еще труднее подвести итог творчеству другого крупнейшего из молодых русских художников — Бориса Григорьева, одерживающего теперь, на зарубежных выставках, победу за победой. Я не видел последних его берлинских и парижских работ — видел только воспроизведения в журналах.

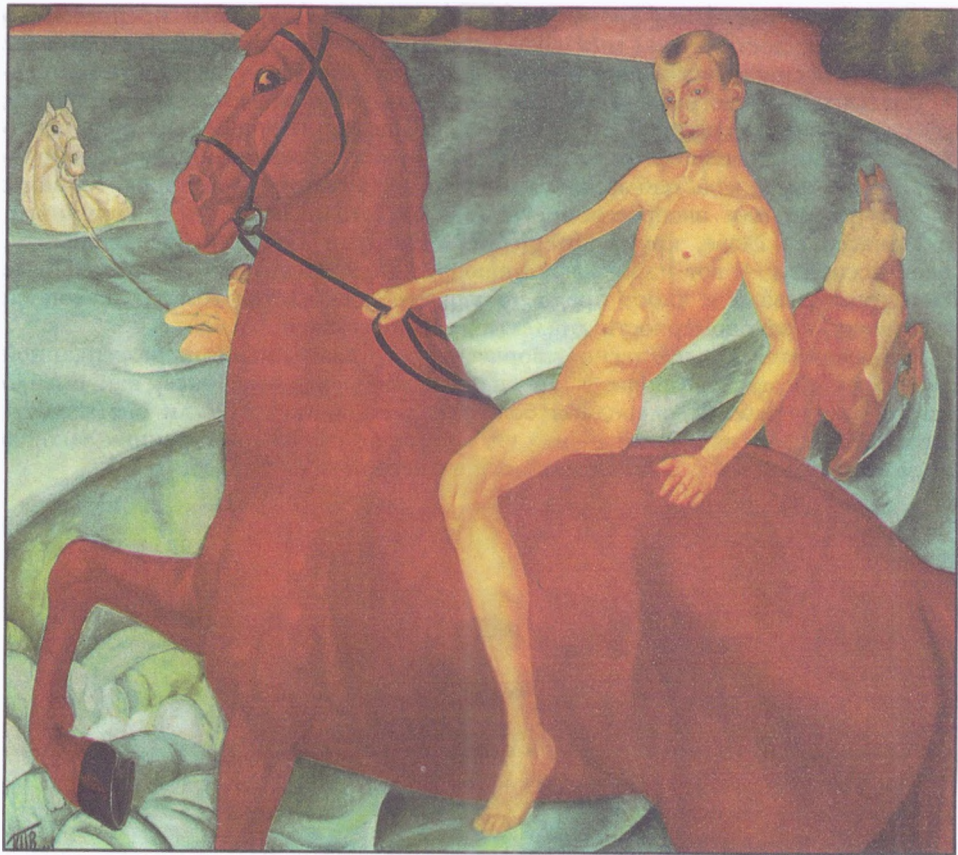
По внешнему характеру эти работы являют новый этап художника; геометрическое разложение (или, если угодно, построение) формы сближает его с кубистами. Но по существу он остался тем же Григорьевым: необычайно

острым и "злым" психологом современного вырождения. И в этом глубокое отличие его от правоверных кубистов, изгнавших из живописи психологию вместе с прочей литературой, сосредоточившихся на живописном выявлении, так сказать, "голых", вещественных, схем природы, вплоть до решительной беспредметности изображения. Григорьев пользуется "кубическим" приемом, вернее — намеками на этот прием для усиления психологического воздействия образа. Упрощая, грабя, дробя форму на плоскостные отдельные, он усугубляет начертательную выразительность сатиры... Потому что никак иначе не назовешь "портреты" Григорьева (между ними выделялся "Мейерхольд" на "Мире искусства" 1915 года) и те бытовые "русские типы", которые он стал писать в последнее время. Не гротески, а именно сатиры, едкие до жуткой беспощадности, до полнейшего отрицания "подобия Божьего" в человеческом лице. Как документ нынешней коммунистской "России" эти бесовские маски Григорьева впечатляют глубоко мучительным цинизмом правды. Наблюдательность его буйного таланта сказалась в них неподражаемо ядовито.

Был ли таким прежде Борис Григорьев, этот парадоксальный русак, возросший на парижских бульварах, влюбленный в Монмартр, в большие прихоти города и в его уличных жриц, вдохновленный отравленными гримасами Тулуз-Лотрека и раскрашенным сладострастием Ван-Донгена? Мне кажется, что был; в первых же работах, отчасти подражательных судейкинским пасторалям, обнаружился в нем это чувство упадка и этот *вкус к упадку*. Блестящие карандашные наброски Григорьева (немного внешне блестящие) всегда казались мне каким-то разоблачением низкого, звериного в человеке, будь то парижские буржуа, или портовые рабочие, или дети, играющие в сквере. Недаром восхитительны его рисунки животных... От них — какой многозначительный уклон к зверским и изуверским маскам последних выставок!

Современная русская — "эмигрантская" — живопись пользуется большим успехом у иностранцев. В сущности, только теперь Запад начинает узнавать художественную Россию XX века; правда, он знал достаточно плохо и прошлые ее века... В Париже, после Бакста, давно уже ставшего парижанином, "завоевывает" театры Судейкин; в Берлине прогремел Григорьев; в Сев. Америке блистают Рерих и Анисфельд; в Софии вызывают восторги театральные постановки Браиловского; в Каире Билибин, случайно туда эвакуированный из Крыма, оказался "первым художником". Париж, относящийся вообще скептически ко всему чужеземному, оценил и тонкие портреты Сорина ("héritier inspiré des grands portraitistes de la fin du XVIII siècle" — как выразился о нем французский критик), и декоративные необычайности Ларионова и Гончаровой, и впечатляющие музыкой веков архитектурные пейзажи Лукомского. Но, кажется, наибольший успех выпал на долю Александра Яковлева и Василия Шухаева, этих близнецов из академической мастерской Кардовского, провозгласивших догму неоакадемизма (к сожалению, и их последних работ я не видел и потому должен ограничиться общими замечаниями).

Вся сила тут, конечно, в приставке "нео". Исповедание Яковлева и Шухаева — отнюдь не старый, школьный, академический канон, раз навсегда данный, не допускающий деформации. Новый канон, так сказать, пластичен; он приоб-



К. Петров-Водкин.
Купание красного коня. 1912

ретаает тот или иной характер в соответствии с композиционным ритмом и с общим изобразительным заданием картины, оставаясь прочной системой формальных взаимодействий... Понятно ли? Яковлев и Шухаев, прежде всего, апологеты самой механики рисунка, линейного построения форм. В век, узаконивший пренебрежение контуром во имя индивидуализма и непосредственности красочного пятна, это восстановление в правах карандаша — немалая дерзость со стороны художников, считающих себя новаторами, какими они в действительности и являются. Восстановлены ими не только права карандаша, но и обязательность объективной дисциплины; художническая воля противопоставлена импрессионистскому "наитию", сверхличное знание — индивидуальным поискам, чувству природы — "контроль" над природой.

Дальнейший вывод — артельный метод творчества, исполнение картин содружеством мастеров... Опыты в этом направлении Яковлева и Шухаева

(создавших в последнее время целую школу в России) были прерваны, но результатам, достигнутым ими совместно, в тесном сотрудничестве (хотя бы проектам росписи Казанского вокзала в Москве), нельзя отказать в убедительности (сужу по фотографиям). Во всяком случае, очень знаменателен этот исход русского "миriskуснического" стилизма, принявшего и отчасти претворившего все искушения новейшего формотворчества, — к модернизованному классицизму. То же самое ведь наблюдается и в лагере "крайних" новаторов. Кубисты и футуристы, или экспрессионисты (как их стали называть в Германии), с Пикассо во главе, круто повернули к Энгру и Пуссену. Неоакадемизм, неоклассицизм — вот пароль наступающих дней. И это так понятно. После смятения, развала и хаоса предшествующего десятилетия возврат живописи к порядку, к закономерности диалектически неизбежен...

Но окажется ли действительно-творческим это возвращение к развенчанной мудрости предков, возродится ли снова европейская живопись, как бывало много раз, переболев очередной болезнью века, наполнится ли опять водой живую сосуд ее священный — это уж вопрос не столько внутренних законов художественной эволюции, сколько общих исторических судеб.