

Имя П. П. Кончаловского тесно связано с развитием нашей живописи последних 20 лет, и, исследуя его творчество, мы тем самым вскрываем пути, пройденные русским живописным искусством за эти десятилетия со всеми их плюсами и минусами.



Мальчик с яблоком

1908

Начало эпохи «брожения» в нашей живописи относится к 1907—8 гг. и, следовательно, так или иначе связывается с 1905 годом и общественными сдвигами, происходившими в это время. Именно тогда, в противовес людям «хорошего общества» группы «Мир Искусства» с их помещичьей эстетикой «старых годов», с одной стороны, и остатками выродившегося и приспособившегося передвижничества — с другой, в художественную жизнь влилась новая молодежь, здоровая физически и духовно, буйная и крикливая, не признающая никого и ничего. Это не был рабочий, ушедший после подавления восстаний и забастовок в подполье; это был новый «разночинец», революционно (с оттенком анархизма) настроенный, воюющий



Портрет сына

1921

против господствующих вкусов и официальных художественных школ. Как и разночинец-шестидесятник, он был без традиций, без пиетета к прошлому, но в то же время и без национальных увлечений молодой буржуазии 60-х годов, выливавшихся в апологию «самобытности» в искусстве. Наоборот, он проникнут духом интернационализма и тяготением к передовым художественным достижениям Запада.

Группа такой молодежи и составила о-во «Бубновый Валет», в самом названии которого уже был вызов. И именно вызовом, «попечниной общественному вкусу» *) была проникнута деятельность этого общества в ответ на наступившую политическую и художественную реакцию. Выброшенная на берег революционной волной и оказавшаяся одинокой, но не желающая сдаваться, эта молодежь стала видеть в бунтарстве, в нанесении новых пощечин — как бы самоцель, и этой психологией объясняется многое в облике наших «левых» течений 1908—16 гг.

Возникает погоня за «последним словом» Парижа без остановки, без основательной проработки предыдущего. Вслед за «Бубновым Валетом» возникает ряд других объединений: «Мишень», «Ослиный хвост» и т. п., — с каждым годом все новые, но с одним главным стимулом: побить рекорд новаторства.

Путь французской живописи от импрессионизма к кубизму, пройденный там в течение полувека, проделывался нашей молодежью в какие-нибудь 5—6 лет, зайдя, наконец, в тупик отрицания самой живописи, как таковой, ради отвлеченных объемных построений из досок, штукатурки, железа, стекла и т. п., которые нашли (уже после Октября) применение



Спешковский портрет

1911

в «конструкциях» театра, а затем вылились в идеологию производственного искусства.

В конце концов тут было больше исканий, чем достижений, теоретических и экспериментальных построений, чем создания полновесных художественных произведений. Но в результате всего этого наше искусство имеет теперь большой живописно-пластический опыт, и самые ошибки и неудачи этого поколения учат, куда и как идти дальше.

По своему крупному дарованию и большому темпераменту Кончаловский занимал одно из первых мест в «Бубновом Валете». Вместе с тем его всепоглощающая страсть к живописи, охьянение работой красками, которые он месит, как пекарь тесто, удержали его в моменты кризиса в пределах живописных исканий.

Уже в этом — его крупная заслуга перед нашей живописной культурой, но она еще больше — в том, что можно назвать «художественным культуртрегерством», — в перенесении на почву принципов и факта новейшего французского искусства, мировое значение которого было ясно уже давно.

Начиная с 1908 года, Кончаловский часто бывал за границей и, как чуткий барометр, реагировал на всякие изменения художественной погоды Парижа. Импрессионизм и постимпрессионистические влияния Ван-Гога и раннего Маттиса пройдены им очень быстро («Незабудка», «Мальчик с яблоком», «Пальмы» и др.) и усвоены довольно хорошо. Это — проблема света и выбрирующий цвет чистых спектральных красок с тенденцией к обобщению в сгущенное цветовое пятно. Дальше

*) Таково название одной выпущенной ими тогда брошюры

КОНЧАЛОВСКОГО

параллельно с работой Маттиса 1908—1910 г.г., Кончаловский доводит это сгущение до сильных цветовых силуэтов при плоскостной форме («Испанская комната» и др.). Следующий период — некоторые влияния Сезанна, а больше Дерена и раннего геометризирующего кубизма — характеризуется выходом

гим срывам и обрывающаяся в 1914 г. мобилизацией на войну, в течение которой он мог работать лишь урывками.

К кубизму, однако, целиком Кончаловский не примкнул. Очевидно, его насквозь эмоциональная натура не могла принять рационалистической системы этого движения. После некоторых колебаний он возвращается вновь к Сезанну, отдавая ему целиком, усваивая его цвет и трактовку формы, приемы письма и даже повторяя многие Сезанновские мотивы («Дубы и сосны в Абрамцеве», воспроизводимые «Купальщицы» и т. п.). В дальнейшем проскальзывают влияния Фламэнка и, наконец, Утрилло.

Но нужно все же сказать, что и он и «Бубновый Валет» в целом перенесли к нам больше формы, готовые результаты французской живописи, чем самые принципы живописно-пластической культуры. До полного овладения принципами, открывающими возможность самостоятельного формообразования, собственных выводов и своей школы, — у «Бубнового Валета» не дошло. Слишком быстро сменялись одни увлечения другими, и Кончаловский в этом отношении разделяет судьбу других членов этого общества.

Что усвоение французских образцов было у членов «Бубнового Валета» в значительной мере внешним, становится ясным особенно в последнее время, когда «успех» АХР'а соблазнили многих из них на бытописание: сразу же вместо французской внешности оказалась репинско-суриковская, чего, конечно, не могло бы быть при более самостоятельном живописно-пластическом мышлении.



Купальщицы

1921

в объем с сохранением того же сгущенного, форсированного цвета («Сиенский портрет» 1911 г. и др.). И вот тут-то у художника начинается борьба между локальностью цвета и необходимостью его модуляций в построении объемной формы, а также между реалистическим пониманием формы и конструктивно-кубистическими сдвигами ее, — борьба, приводящая ко мно-



Каток на патриарших прудах

1920

Кончаловский также отдает дань этому уклону («Новгородцы в трактире», «Возвращение с ярмарки» и др.), обнаруживая свою растерянность перед поставленной на очередь для тематики, а его прошлогодние пейзажи с цветущими деревьями и ряд nature mort'ов прямо пугают своим скачком к натурализму.

Несомненно, сейчас художник переживает кризис, колеблясь между западной живописной культурой и «национально-самобытными» пережитками передвижничества. Но необходимость пересмотра этой культуры в свете идеологии рабочего класса — класса гегемона — вовсе не означает отказ от нее, сдачи культурных позиций, как это было понято АХР'овцами. Наоборот, мы должны использовать все, что есть ценного в передовом искусстве Европы.

На каждой культурной единице сейчас лежит большая ответственность, и Кончаловскому необходимо сознать это. Да может быть, инстинктивно он уже и начинает сознавать. По крайней мере два его последних зимних пейзажа этого года, особенно «Каток на патриарших прудах», вновь демонстрируют хорошую живописную культуру и даже больше: они показывают нам нового Кончаловского, более сдержанного и крепкого, экономного в организации холста и наложении краски.

Если это не случайно вырвавшиеся (под влиянием опять-таки последней французской выставки в Москве) работы, а новый путь художника, можно только горячо приветствовать его. После долгих исканий молодости, разбрасывания и подражаний мы вправе ожидать мудрости зрелого возраста. Художник — в расцвете сил и может дать еще многое. Будущее покажет это, сейчас же пожелаем ему успеха в углубленной и сосредоточенной работе.

Вл. ДЕНИСОВ



Губный рынок

1928

ДИКИ ВНИ ИСКУССТВА



ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

24 МАРТА 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-й ГОД ИЗДАНИЯ

ЛЕНИНГРАД II—ПР. 25 ОКТЯБРЯ, 28.
3-й ЭТАЖ, ТЕЛЕФОН РЕДАКЦИИ 1-36-75
ТЕЛЕФ. КОНТОРЫ 1-36-75. РЕДАКЦИЯ
ОТКРЫТА ОТ 12—6, КОНТОРА ОТ 11—5

МОСКВА 9—СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, Д. 2. ТЕЛЕФОН 2-61-45
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: НА ГОД—12 РУБ., НА ПОЛГОДА—6 Р.,
НА 3 М.—3 Р., НА 1 М.—1 Р., ЗА ГРАНИЦУ—1 ДОЛЛАР В МЕС.
ОРГАН ЛЕНИНГР. ОБЛНО. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ

ЗА СОВЕТСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Главискусство созывает в Москве всероссийскую конференцию сценаристов. Почти необходимый, и инициатива прекрасная. Приходится признать, что все почти победы, которые до сих пор одержала советская кинематография, — она завоевала не благодаря своим сценариям, а вопреки им. Мы располагаем лучшими, может быть, в мире картинами, сильнейшими, может быть, в мире кино-режиссерами и наилучшими в мире неопытнейшими, беспомощными сценаристами. Сценарии огромного большинства наших картин страдают либо откровенной политической неграмотностью, либо же, наоборот, они представляют собой механический набор неумело подчеркнутых из политграмоты штампов.

Наши сценарии слишком часто либо вовсе не учитывают возможностей и техники кинематографии, либо, наоборот, обнаруживают полное незнакомство авторов с реальным, конкретным материалом, о котором они решаются писать. Наши сценарии либо пытаются искусственно перенести в изжитые традиционные формы буржуазной мелодрамы свежий идеологический и бытовой материал современности, либо, наоборот, в легкомысленной и необдуманной погоне за внешне понятой формальной «левизной» они разоружают кинематографию от самых основных средств художественной выразительности, лишая наши фильмы драматизма, увлекательности, напряжения, того, что делает картину интересной, занимательной для массового зрителя и без чего фильма просто не существует как общественный и художественный факт. Количество действительно удачных или хотя бы удовлетворительных сценариев в поставленных фильмах приходится исчислять прямо-таки единицами, а между тем именно при массовой установке нашей кинематографии, при демократичности ее миллионной аудитории проблема сценария, т. е. фабулы и сюжета, играет почти решающую роль в удаче и неудаче фильма. Многие в этом огромном и затяжном сценарном кризисе следует приписать специфически трудным условиям сценарного дела в советских условиях. Мы не можем позволить себе послушно идти в фарватере стандартов буржуазной кинематографии. Мы не можем иметь сценарии, подобные превосходным в своем роде сценариям новейших американских мелодрам «Чикаго» и «Небоскреб» не потому, чтобы мы не умели делать подобные виртуозно-завернутые сценарии, но потому, что слишком велика общественная идейная нагрузка, лежащая на нашей кинематографии, слишком свеж, остр и неавтоматизован еще бытовой материал, лежащий перед нами, чтобы можно было пожертвовать им в угоду легкой игре самодовлеющей сенсационной и сентиментальной мелодраматической интриги.

Каковы бы ни были объективные трудности, дело советского сценария должно быть поднято на необходимую высоту, недостатки организационно-художественного порядка, до сих пор мешавшие росту советских сценаристов, должны быть преодолены. Огромная задача ложится здесь на кино-организацию потому, что если в других отраслях искусства частная инициатива художников и может играть решающую роль, то в кино-деле, в кино-промышленности решают вопросы плановой организации и руководства. Кино-предприятия должны пересмотреть методы своей работы со сценаристами, так как эти методы оказались мало продуктивными. А это означает, что мы должны выйти из того заколдованного круга, где сценарное сырье поставлялось на фабрики либо случайными людьми, либо очень узким кругом заштампованных ремесленников, часто не могущих справ-

дать свою сценарную монополию ничем, кроме силы шаблона и привычки. Необходимо разорвать тот круг недоразумений и взаимных обид между кино-организациями и литераторами, который неизменно рос за все последние годы. Творческое право сценариста должно быть признано и охранено. Но необходимо также положить конец той, в известной мере, демагогической атмосфере, которая создалась вокруг дела подготовки сценариев и которая приводит сплошь и рядом к легкомысленному утверждению, что сценарное дело может явиться легким и доступным подсобным промыслом для всякого желающего, что работать в сценарном деле может всякий, походя и между прочим, что специализация здесь не нужна, что она просто выдумка кино-работников, желающих отторгнуться от массового предложения.

Этой легкомысленной атмосфере демагогии и халтуры, с одной стороны, бюрократизма и косности, с другой, должен быть положен конец. Должна быть строго проведена черта, где кончается широкая общественная инициатива в деле предложения тем и сырого материала, для кино-сценариев и где начинается строгая и серьезная профессиональная работа над сценарием как художественным продуктом. Все меры должны быть приняты к тому, чтобы поднять максимальную инициативу широчайших кругов рабочей и комсомольской общественности вокруг сценарного дела в нашей кинематографии, чтоб обеспечить максимально вдумчивое отношение к так называемому сценарному самотеку, суммирующему эту массовую инициативу, эти многотысячные предложения с мест. Но этим еще не будет достигнут выход из сценарного кризиса. Для этого необходимо подготовить подлинных кадры сценаристов-профессионалов, художников-мастеров сценарного дела, т. е. создать ту именно категорию кино-работников, которая до сих пор отсутствовала у нас.

В исполнение директивы ЦК партии пролетарские литературные организации выделили сейчас группу писателей для специализации в кинематографическом деле. Эта группа должна стать основой будущих кадров советских кино-сценаристов. На кино-организациях лежит задача возможно более полно втянуть молодых писателей в кино-производство, ознакомить их с техникой все более и более усложняющегося кино-мастерства. Но писателям, идущим в кинематографию, также нельзя забывать о том, что они идут на работу, которую нельзя делать «между прочим», в промежутках, между чисто литературной работой, что кинематография берет своих людей полностью и целиком. Нельзя забывать и о том, что в кинематографии писатели приходят сейчас не как хозяева и не как автономные мастера. Кинематография, в особенности кинематография советская, находится сейчас в стадии напряженной и сложной разработки новых жанров и обновленных форм. Чтобы творчески работать в кинематографии, нужно овладеть этими формами в еще гораздо большей степени, чем драматург в итоге вековой традиции научился владеть формой театра. А это означает, что режиссер, точнее, весь постановочный коллектив, являющийся непосредственным создателем фильма, изобретателем формы, остается коллективным хозяином картины. Ничего не может быть опаснее, чем перенесение в кинематографию бесплодных споров между автором и режиссером, которые не прекращаются в театре. Только на основе подлинного коллективного сотрудничества, при условии обоюдной творческой инициативы и увязки художественных возможностей как сценариста, так и режиссера может быть создан настоящий советский сценарий, который закрепит победу советской кинематографии в миллионных аудиториях.