

О ГРУППѢ ХУДОЖНИКОВЪ ‚БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ‘ *

А. Грищенко



БЕСКОЛЬКО лѣтъ уже, какъ я экспонирую на выставкѣ общества ‚Бубновый Валетъ‘ мои картины. Можно подумать, что въ настоящемъ докладѣ я являюсь защитникомъ, апологетомъ его художественныхъ принциповъ... Совсѣмъ нѣтъ.

На своихъ диспутахъ представители ‚Бубноваго Валета‘ говорятъ о полной несостоятельности принциповъ Рѣпина. Я задамъ имъ вопросъ. Да есть ли коренное различіе между живописью Рѣпина и художниковъ, о которыхъ будетъ идти рѣчь? Придется отвѣтить, что ихъ раздѣляетъ дистанція не такого уже большого размѣра, какъ принято обычно думать. Разумѣется, теперь слишкомъ смутное время для живописи; родники ея чистой кристальной воды глубоко ушли въ землю, они засыпаны художественнымъ соромъ и отбросами. Правъ былъ Ванъ-Гогъ, когда сказалъ, что теперь надо потратить полжизни, чтобы дойти до пониманія настоящаго живописнаго произведенія. Дѣйствительно, надо обладать необычайной энергіей, чистой любовью къ живописи, стойкостью своихъ, часто, инстинктивныхъ тенденцій, чтобы добраться до источника живописныхъ принциповъ и художественныхъ идей. Культура человѣчества слишкомъ усложнилась за послѣднее время; она для изслѣдователя представляетъ безконечный лабиринтъ ходовъ и выходовъ; отдѣльные роды дѣятельности человѣческаго генія переходятъ одинъ въ другой и переплетаются до такой степени, что бываетъ невозможно указать точно начало одного и конецъ другого—подобно тому, какъ въ земной корѣ слои и напластованія за громадныя періоды времени, подъ дѣйствіемъ различныхъ факторовъ, измѣняютъ свое направленіе, структуру, видъ и форму въ такой мѣрѣ, что геологу надо обладать большимъ чутьемъ, надо затратить массу энергіи и труда, чтобы распознать ихъ дѣйствительную первоначальную природу.

Исписанныя горы бумаги объ искусствѣ за послѣдніе годы, непрерывныя дебаты о его основахъ, съ эфемерностью рождающіеся и умирающіе новые направленія и методы—все это показываетъ, что организмъ живописи находится въ опасности. Надо поставить правильный діагнозъ. Къ сожалѣнію, за это дѣло часто берутся

* Настоящая статья является частью доклада ‚Русская живопись въ связи съ Византіей и Западомъ‘, прочитаннаго авторомъ въ обществѣ ‚Союзъ Молодежи‘ 2 мая 1913 года.

Редакція признаетъ желательнымъ напечатаніе этого, по мнѣнію ея интереснаго, отзыва, хотя г. А. Грищенко не принадлежитъ къ числу сотрудниковъ ‚Аполлона‘ и заявилъ редакціи о своемъ совершенномъ расхожденіи съ нею въ художественныхъ взглядахъ.

люди, не обладающіе компетенціей, культурностью и должнымъ запасомъ знаній и умѣнія. Къ такимъ людямъ принадлежать, по моему убѣжденію, художники изъ ‚Бубноваго Валета‘.

Ихъ картины — напоминаю снова — я буду разсматривать исключительно съ точки зрѣнія чистой, или иначе — такъ называемой станковой, живописи. Въ Москвѣ мнѣ часто приходилось слышать вопросы, что такое станковая живопись? Вѣроятно, и здѣсь не мало слушателей, которые поставятъ мнѣ тотъ же вопросъ.

Станковая живопись, въ отличіе отъ всякой другой — театральной или декорационной, фарфоровой или вазовой, декоративной или настѣнной — является самостоятельнымъ родомъ творчества, гдѣ художникъ въ претворенныхъ формахъ, взятыхъ и наблюдаемыхъ въ природѣ, выражаетъ свои образы. Такъ, въ удивительно чистой станковой живописи Сезанна мы находимъ отраженіе его творящей личности, его отношенія къ окружающему міру и людямъ. Въ своихъ картинахъ станковаго характера живописецъ подходитъ къ природѣ интуитивно; на поверхности своей картины онъ является полнымъ хозяиномъ, вполне независимымъ и свободнымъ, въ противовѣсъ декоративному живописцу, который бываетъ связанъ формой ли вазы, размѣромъ или формой стѣны, потолка и т. д. Этотъ родъ живописи чрезвычайно сложенъ: онъ требуетъ громаднаго труда, напряженнаго вниманія, тонкихъ, неумовимыхъ для непосвященнаго глаза, хитростей. Таковы произведенія Греко, Сезанна, Пикассо. На нихъ можно смотрѣть безконечное число разъ, надъ ними можно просиживать часами — они отъ этого не сдѣлаются скучными и пассивными. Нѣтъ, чѣмъ больше вы всматриваетесь въ нихъ, тѣмъ больше вашему глазу открываются все новыя и новыя цѣнности. Часто съ вѣншей стороны скромныя и незамѣтныя, съ внутренней — они бываютъ полны какъ бы сгущенной эмоціей; все въ нихъ полно смысломъ, потому что нѣтъ ничего случайнаго; все построено на строгихъ живописныхъ законахъ. Художникъ какъ бы отсѣкаетъ ножомъ свои картины отъ своего живописнаго я. Что бы онъ ни дѣлалъ, въ пору ли юношескихъ отрицаній и исканій, въ пору ли зрѣлаго періода, — все цѣнно и имѣетъ свое значеніе, потому что законно. Возьмете ли автопортретъ Сезанна за 60-е годы (галерея И. А. Морозова) или автопортретъ за 1900-е годы (коллекція С. И. Щукина) — тамъ и здѣсь онъ глубокъ и интересенъ.

Этихъ-то принциповъ станковой живописи, при всемъ моемъ благорасположеніи къ художникамъ изъ ‚Бубноваго Валета‘, я у нихъ совершенно не нахожу. На послѣдней выставкѣ ‚Бубноваго Валета‘ (въ С.-Петербургѣ) большинство участниковъ ея, какъ бы подводя итоги своей художественной дѣятельности, выставили множество холстовъ, отмѣчая отдѣльные годы 15—20 работами. Выставка производила сумбурное впечатлѣніе: стѣны были буквально заклеены холстами, одинъ на другой похожими. Видные изъ участниковъ старались другъ передъ другомъ ‚ударить‘ количествомъ работъ, а не качествомъ ихъ и строгимъ подборомъ, который бы нарисовалъ картину развитія личности художника. Уже одно обиліе картинъ

отдѣльныхъ участниковъ. П. Кончаловскій выставилъ 83 холста, А. Лентуловъ 45, И. Машковъ — 59; сравнить: П. А. Пикассо выставилъ 1 работу (совершенно не характерную для этого живописца), Бракъ—2, Деренъ—1, Фламинкъ—2. Эта масса картинъ показываетъ какое-то странное отношеніе общества ‚Бубноваго Валета‘ къ своей выставкѣ, которая скорѣе была похожа на картинную лавку, чѣмъ на серьезную выставку съ цѣлью дать возможность зрителю познакомиться съ отдѣльными этапами развитія живописца.

Мнѣ придется остановиться дольше на главныхъ участникахъ и ихъ произведеніяхъ. Прежде всего будетъ идти рѣчь о Петрѣ Кончаловскомъ. Выше я сказалъ, что между живописью передвижниковъ и членовъ ‚Бубноваго Валета‘ нѣтъ коренного, глубокаго различія. Это утвержденіе наиболѣе подходитъ къ Петру Кончаловскому. Есть много явленій съ ви́шней стороны разныхъ, непохожихъ, отрицающихъ другъ друга, съ внутренней же стороны, въ основѣ—идентичныхъ, или родственныхъ. Если сразу посмотрѣть на картины П. Кончаловскаго и передвижника—все у нихъ разное; но человеку, который смотритъ на картины П. Кончаловскаго не одинъ годъ и не моментами, все представляется въ другомъ видѣ. Я уже говорилъ о томъ, что чѣмъ дольше глядишь на произведенія Сезанна, Пикассо, тѣмъ все больше открываешь новаго, неожиданнаго и цѣннаго. Съ картинами Кончаловскаго происходитъ обратное. Сразу онѣ ‚ударяютъ‘ сильной красочностью и необычной ‚вязкостью‘. Потомъ вы увидите, что цѣли дать яркость отдѣльныхъ пятенъ опредѣленной не было, что архитектурный планъ отсутствуетъ, что куски картины лежатъ на холстѣ отдѣльно,—словомъ, отсутствуютъ принципы станковой живописи. На каждомъ шагу вы встрѣчаетесь съ тенденціей ‚épater le bourgeois‘. Въмѣсто цвѣта—вамъ даютъ краску и форсированную краску. Художникъ не компануетъ картины, не строитъ ее такъ, что ‚убавленный или прибавленный вершокъ холста разомъ мѣняетъ всю композицію‘, какъ великолѣпно сказалъ Суриковъ и какъ создаютъ ее Сезаннъ, Пикассо и другіе строители-живописцы. Въмѣсто твердой и увѣренной сдержанности, вамъ преподносятъ хлесткую и развязную ‚практику‘, по выраженію А. Иванова, которая говоритъ больше о силѣ физической, чѣмъ о силѣ и глубинѣ духа, о силѣ самыхъ основъ живописи.

Часто у Пикассо и другихъ большихъ мастеровъ вы найдете картины, написанныя слегка, авторъ какъ будто чуть прикасался кистью. Въ чемъ же секретъ глубины впечатлѣнія? А въ томъ, что художникъ дѣйствуетъ архитектурой, строгимъ соотношеніемъ цвѣтовыхъ массъ, взаимодействіемъ ихъ силы и характеромъ окрашенности. Разъ все найдено въ принципѣ, въ законѣ,—достаточно уже протереть краской, дотронуться кистью, и результатъ окажется на лицо, эффектъ силы впечатлѣнія будетъ достигнутъ.

И замѣчательно то, что Матиссъ, сказавшій про живопись Сѣрова—ее я не понимаю‘, повторилъ тѣ же слова про картины Кончаловскаго. И мнѣ вполне понятно такое отношеніе декоративнаго живописца къ нашимъ художникамъ. Ни у Сѣрова,

ни у Кончаловскаго, несмотря на ихъ кажущуюся діаметральную противоположность, Матиссъ не видитъ основъ чистой живописи. Для него одинаково неприемлема сѣровая сѣрость, передвижническая трактовка природы, модели, и также неприемлема красочность Кончаловскаго, безпринципная его красочность, безпринципное построение картины, тривиальный подходъ къ картинѣ, несмотря на необычайный замыселъ, построенный часто на стремленіи скорѣе удивить, чѣмъ убѣдить. Итакъ, значитъ, работы одного изъ главныхъ представителей ‚Бубноваго Валета‘ не выдерживаютъ критики съ точки зрѣнія станковой и чисто декоративной живописи. Мнѣ думается, вѣрнѣе будетъ, если ихъ отнести къ такъ называемой декоративной живописи, или кулисной. Этимъ опредѣленіемъ я нисколько не хочу обидѣть художника. Въ этомъ я убѣдился, часто всматриваясь въ его произведенія и вслушиваясь въ его слова. Выставленные 83 работы подтверждаютъ мою мысль. Въ самомъ дѣлѣ, пишетъ ли Кончаловскій пейзажъ, ‚nature morte‘, портретъ—всюду проглядываетъ рука кулиснаго мастера. Италія, Испанія, Россія поняты не съ точки зрѣнія станковой живописи, а—декоративной, театральной. ‚Взятость‘ картинъ, изображающихъ пейзажъ различныхъ странъ, ихъ краски, конструкція—все приблизительно, все рассчитано на сильный электрическій свѣтъ, громадную отдаленность зрителя и кратковременное обозрѣніе. Картины Кончаловскаго не представляютъ самостоятельнаго, обособленнаго произведенія человеческого творчества, а являются чѣмъ-то прикладнымъ и кратковременнымъ. Отсюда понятна и умѣстна плодотворность его, какъ декоративнаго живописца. Въ то время, какъ, по словамъ Пикассо, болѣе пяти произведеній нельзя дать въ годъ—Кончаловскій можетъ за то же время написать много, много.

Разумѣется, этотъ художникъ знакомъ съ лучшими музеями Европы, учился въ смыслѣ подражанія у многихъ западныхъ мастеровъ: у Ванъ-Гога, Сезанна, Матисса и въ послѣднее время у Дерена. Все это хорошіе учителя, съ большой живописной культурой, хотя и съ разными принципами живописи. Кончаловскій любитъ западныхъ мастеровъ, любитъ ихъ живопись, стремится научиться у нихъ и дать въ своихъ работахъ что-то новое и интересное въ живописномъ отношеніи. Въ этомъ онъ отличается отъ передвижниковъ и художниковъ Петербурга. Правда, часто его стремленія остаются только стремленіями, но отрѣшиться отъ дурного хотя бы въ мысли, въ идеѣ имѣетъ значеніе для дальнѣйшихъ шаговъ.

Я подробно высказался о произведеніяхъ Кончаловскаго, потому что его живопись, его ‚подходъ‘ къ картинѣ во многомъ характеренъ для членовъ ‚Бубноваго Валета‘. Илья Машковъ близко стоитъ къ П. Кончаловскому. Но во многомъ они расходятся. И это расхожденіе говоритъ въ пользу Машкова по отношенію къ декоративной живописи. Въ его *natures mortes*, несмотря на ихъ сырость,—не въ смыслѣ, такъ называемой ‚законченности‘, а въ смыслѣ отсутствія твердости и опредѣленности замысла,—попадаютъ куски, написанные рукой декоративнаго живописца (не декоративнаго). Правда, въ нихъ, какъ и въ картинахъ Кончалов-

скаго, нѣтъ настоящаго цвѣта, на мѣстѣ котораго лежитъ свѣжая тюбиковая краска; она ярка, но и поверхностна, приближительна, не вызвана необходимостью, вытекающей изъ живописной концепціи. Чувство физической силы не перешло въ скрытую форму, потенциальную энергію, а просто кричитъ о себѣ на поверхности картины—въ фактурѣ, въ характерѣ письма, въ ловкаческихъ ударахъ кисти. Скованная формой эмоція имѣетъ громадное значеніе въ художественномъ произведеніи. Вотъ этой-то ‚скованности‘ не найти въ холстахъ членовъ ‚Бубноваго Валета‘. Не найти въ портретахъ и пейзажахъ Машкова, который не имѣетъ живописнаго рѣшенія для этихъ двухъ категорій живописи.

Здѣсь умѣстно будетъ сказать нѣсколько словъ о художественномъ націонализмѣ... Кончаловскій, Машковъ, Ларионовъ и др. думаютъ передать національный духъ какимъ-то страннымъ образомъ. Изобразивъ на картинѣ грибы, воблю, лукошки, лубки, подносы, вывѣски, предметы, выросшіе на русской почвѣ,—думаютъ, что въ ихъ картинахъ ‚русскій духъ‘ и ‚Русью пахнетъ‘. Художники просто переносятъ готовыя народныя формы, создавшіяся извѣстной реальной потребностью. Какая же тутъ заслуга художника? И развѣ необходимо непременно присутствіе русскаго предмета въ картинѣ, чтобы создать изъ нея національное произведеніе? Развѣ ‚Скупой Рыцарь‘ Пушкина менѣе націоналенъ, чѣмъ его ‚Мѣдный Всадникъ‘? А вѣдь въ ‚Скупомъ Рыцарѣ‘ поэтъ живетъ жизнью средневѣковья и все-таки онъ остается глубоко-русскимъ человѣкомъ. Народныхъ живописцевъ, архитекторовъ, композиторовъ нѣтъ, есть только національные. Умѣстно вспомнить полемику между славянофилами и Бѣлинскимъ, между западниками и Шишковымъ. Говорить о русскихъ вещахъ—квасъ, лапти, водка, кнутъ, самоваръ—не значить создавать русскія поэтическія произведенія! Такъ приблизительно поучалъ поверхностныхъ націоналистовъ Бѣлинскій, который первый инстинктивно почувствовалъ гениальность Толстого и Достоевскаго по первымъ шагамъ этихъ двухъ исключительныхъ художниковъ слова. Ивановъ не написалъ ни одного русскаго пейзажа и все-таки онъ болѣе русскій, чѣмъ кто-либо изъ передвижниковъ, которые только и живописали, что лапти, самовары, армяки и т. д.

Возвращаюсь къ темѣ доклада. При всей своей одаренности и талантливости Машковъ производитъ впечатлѣніе челоѣка, ‚пробѣжавшаго‘ по лучшимъ музеямъ Европы, пробѣжавшаго лучшія коллекціи произведеній Матисса, Сезанна, Ванъ-Донгена (замѣчу, кстати, что между двумя первыми художниками и послѣднимъ лежитъ громадная пропасть).

Живописное дарованіе Машкова безъ скелета, безъ опредѣленныхъ, ярко обозначившихся стремленій,—исканія я понимаю только въ такомъ смыслѣ. Сезаннъ себя искалъ и нашелъ, Пикассо себя ищетъ. А исканіе непременно оригинальнаго не есть еще исканіе. ‚Оригинальность находятъ только тогда, когда ее не ищутъ‘, сказалъ одинъ французскій художникъ. Искать себя надо въ чемъ-то главномъ и существенномъ, которое только и накладываетъ печать самобытности и самосто-

ательности на художественное произведение. Большинство же художниковъ, преимущественно русскихъ, стараются ‚выработать‘ оригинальность въ ‚тонѣ‘, какъ они говорятъ: Врубель въ сипемъ ‚тонѣ‘, Сѣровъ въ сѣромъ, Богаевскій въ ‚тонѣ гобелена‘ и т. д.; стараются быть непохожими на другихъ, быть самобытными въ какихъ-то скорѣе курьезныхъ и забавныхъ приемахъ, чѣмъ простыхъ и строгихъ. Машковъ, видимо, порвалъ съ этими дурными традиціями, но стать на почву серьезныхъ принциповъ живописи ему не удалось.

Картины В. Рождественскаго можно назвать декораціями, кулисами; онъ повторяетъ Кончаловскаго въ пейзажѣ, а источникомъ для обоихъ послужилъ пейзажъ Дерена въ галереѣ С. И. Щукина. Правда, В. Рождественскій стремится свои картины строить крѣпче, но духъ-то въ нихъ чисто декораціонной живописи,—кулисный.

Два года тому назадъ А. Лентуловъ уѣхалъ въ Парижъ поучиться и ‚окультуриться‘. На выставкѣ ‚Бубноваго Валета‘ въ 1912 году въ Москвѣ появились его ‚кубистическіе‘ холсты, на выставкѣ нынѣшняго года—‚футуристическіе‘. Миѣ придется подробнѣе поговорить о нихъ. Сперва о ‚кубизмѣ‘ Лентулова. Чуть ли не въ три мѣсяца человекъ постигъ всю мудрость этого своеобразнаго теченія въ живописи и написалъ сразу много работъ въ этомъ духѣ. Къ сожалѣнію, надо сказать что въ нихъ совсѣмъ не было кубизма. Это неудачное слово, какъ и импресіонизмъ, мало говоритъ о сущности самого художественнаго метода. Умный Roger Allard (французскій критикъ), говоря о группѣ художниковъ—Ле-Фоконье, Глезъ, Метценже, Делоне и др. ни разу не упоминаетъ этого термина.

Кубизмъ явился во Франціи также и сильной реакціей (какъ все сильно въ этой странѣ живописи) импресіонизму, его ‚liquidité‘, его вѣшнему, мгновенному отношенію къ міру, его скорѣе красочному представленію природы, чѣмъ цвѣтовому. Если вы посмотрите съ этой стороны на картины упомянутыхъ французскихъ художниковъ, вамъ станутъ понятны ихъ идеи, ихъ точки отправленія. Кубы, состоящія изъ плоскостей, несутъ въ себѣ форму, которой мы не видимъ въ произведеніяхъ импресіонистовъ. Построеніе картины выдвинуто на первый планъ. Сѣрый, рыжій, землисто-черный—тяжелые и непрозрачные цвѣта стали излюбленными у художниковъ въ противовѣсъ розовому, синему, красному, ярко-малиновому—цвѣтамъ, излюбленнымъ импресіонистами. Все это понятно и логично. Въ ‚кубизмѣ‘ Лентулова трудно найти ясное стремленіе французскихъ художниковъ. Здѣсь все случайно и произвольно, все построено на тенденціи ‚épater le bourgeois‘. И странно то, что художникъ, отправляясь отъ самаго новаго въ искусствѣ, пришелъ, къ своему удивленію, къ старому. Отправляясь отъ французскихъ живописцевъ послѣднихъ лѣтъ,—пришелъ къ графичнымъ картинамъ Врубеля, который часто говаривалъ: ‚это надо все расчертить и тогда пойдетъ веселая работа раскрашивать‘. * Вѣсь ‚кубизмъ‘ Лентулова явился плодомъ не искательства напряженной художе-

* ‚М. Врубель‘, Москва, изд. Кнебеля. 1912 г., стр. 124.

ственной мысли, не дальнѣйшимъ шагомъ въ живописи, а внѣшней имитациею, подражаніемъ французамъ. Трудно возразить что-либо противъ подражанія, покоющагося на влеченіи художника брать образцомъ картины того или другого мастера. Въ такомъ духѣ подражаетъ Деренъ—Пикассо; подражалъ же Греко—Тинторетто и Тиціану; Сезаннъ—Курбе, Делакруа и др. Но такъ подражать, какъ ‚подражаетъ‘ Лентуловъ,—безсмысленно; есть ли какой-нибудь интересъ въ томъ, что надъ картинами автора будетъ хохотать какой-нибудь дуракъ съ улицы? Поистинѣ—удовлетвореніе тщеславія дешевыми средствами.

Такого же рода и ‚футуризмъ‘ Лентулова. И его придется взять въ ковычки. И въ немъ столько же смысла и законности, сколько въ его ‚кубизмѣ‘. Единственное сходство между его картинами въ футуристической манерѣ и произведениями настоящаго живописца нашихъ дней Пикассо заключается въ томъ, что Пикассо сразу не понятенъ для обычной публики и Лентуловъ—тоже. Но какая же пропасть лежитъ въ самомъ корнѣ, въ самой сущности между русскимъ и французскимъ художниками! Всѣ слабыя стороны Лентулова вообще здѣсь на лицо. Здѣсь ни одна линія, ни одно пятно не вызвано закономъ, который управляетъ картиной. Я не вижу любви даже къ своему ремеслу у этого автора. Живопись для него служитъ средствомъ чему-то другому. Мнѣ думается, что художникъ и къ будущему году изготовитъ столько же картинъ въ новомъ духѣ, хотя бы, напримѣръ, въ орфеистическомъ... Но толку-то изъ этого будетъ мало.

Г-жа Экстеръ принадлежитъ къ тому же типу художниковъ, что и Лентуловъ. Чуть ли не каждый годъ торопливо и легко художница мѣняетъ свою живописную физиономію, мѣняетъ не въ угоду внутреннимъ побужденіямъ, внутреннему голосу и инстинкту, а въ угоду модѣ, въ угоду новизнѣ во что бы то ни стало. Правда, она дама—а это усугубляетъ желаніе пройтись въ костюмѣ ‚fin de siècle‘. Какъ дамы съ каждымъ сезономъ мѣняютъ свои шляпки, такъ точно и госпожа Экстеръ создала изъ импрессионизма, кубизма, футуризма модную шляпку для каждого новаго сезона въ живописи. Я не знаю ни одной работы, гдѣ бы художница глубже прониклась хотя бы одной идеей перечисленныхъ теченій. Есть что-то даже странное въ этой погонѣ за новшествами...

Картины Р. Фалька могутъ служить прекрасной иллюстраціею того, какъ вырождаются великія идеи и превращаются въ ходячія и трафаретныя схемы, вывѣтриваются и теряютъ первоначальное содержаніе. Замѣчательныя идеи Сезанна, добытыя изъ глубокихъ тайниковъ души живописца, добытыя непрестаннымъ творческимъ трудомъ и углубленіемъ въ прошлое и настоящее живописи,—эти идеи, живыя и заражающія, превращаются въ рукахъ подражателей, эпигоновъ во что-то мертвое и тлѣнное. Душа сезанновская улетѣла и остался скелетъ, голый скелетъ, лишенный плоти и крови. Можно подражать Сезанну, но такъ, какъ самъ онъ подражалъ Курбе, Коро, Делакруа, подражалъ не ихъ формамъ, цвѣту, композиціи, линіи, а духу ихъ творчества, подходу къ природѣ и къ картинѣ.

Какъ бы возмутился Сезаннъ, если бы онъ увидѣлъ всѣ эти бутылки, груши, апельсины, вазы, смятыя скатерти и полотенца, всю эту бездушную бутафорію, безъ которой ни одинъ холстъ сезанниста не можетъ обойтись. Какое неуваженіе къ личности славнаго французскаго живописца!

Осталось еще сказать нѣсколько словъ о В. Татлинѣ, который, войдя членомъ въ общество ‚Бубноваго Валета‘ осенью прошлаго года, въ настоящее время вышелъ изъ него по причинамъ принципиальнаго характера. Ужъ одинъ этотъ фактъ говоритъ ясно за то, что В. Татлинъ не удовлетворяется тѣми формами живописи, которыя проповѣдываются и практикуются членами общества ‚Бубновый Валетъ‘. Молодой и чуткій художникъ, несомнѣнно одаренный, найдетъ то, что ищетъ. Его дарованіе направляется въ сторону композиціи: задуманный живописный образъ такъ размѣстить въ линіяхъ на холстѣ опредѣленнаго размѣра, чтобы вызвать у зрителя чувство ритма и стройнаго равновѣсія. Въ рисункахъ у него линія остра, одухотворена и нѣтъ въ ней шикарства и пустоты такъ называемыхъ ‚рисовальщиковъ‘.

