

Х Р О Н И К А

З А М Е Т К И

С О О Б Щ Е Н И Я

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ОТСУТСТВУЮЩИХ

каталогов

1. Французская живопись 1909-1939 из собрания национального центра культуры и искусств им. Жоржа Помпиду.

Пробелы в нашем знании живописи XX-го века продолжают заполняться. Начиная с, казалось бы, знакомого Шагала. В выставленной картине есть вызов: "Вот вы восхищаетесь Ренуаром, а я сделаю лучше." И сделал. Тут и цветистость цветущей ренуаровской краски с чисто ренуаровским распространением по поверхности человеческой фигуры, и балансирование на грани слащавости и серьезности и уже чисто шагаловская игра с формой, когда явная вольность оказывается единственно возможной, и смещение привычных связей человека с предметами, с окружающей средой, когда материализуются душевные движения и движется неподвижная материя. Это, может быть, лучшая вещь Шагала, которую мне пришлось видеть.

"Портрет Супо" Робера Делоне, может быть, не представляет автора в его сущности, но демонстрирует совершенно незаурядные способности его, как художника. В портрете нет традиционного разделения на фигуру и фон, существующих сами по себе и связанных только необходимостью сосуществования, поскольку есть плоскость вокруг фигуры, которую надо чем-то заполнить. Традиция заполняла ее либо интерьерной (или пейзажной) обстановкой, что повторил и Вуйар в портрете, написанном с присущей ему тонкостью, либо нейтральным фоном — некоей абстрактной средой, варьируемой живописно-пластическими соображениями, что сделано в портретах Дерена, Модильяни и Бубнов-валетовском женском портрете Сони Делоне. Традиция сопоставляет предметы в живописных взаимоотношениях, Делоне в сложных, неоднозначных... То, что кажется, на первый

взгляд обстановкой — балкон с занавесями, город внизу, Эйфелева башня, облака, небо, — имеет другой смысл: излучение внутренней энергии поэта. Проем раздвигается, занавес сзади делает прозрачной стену, занавес спереди изгибается волнами, исходящими от поэта, Эйфелева башня улетает, облака vyplывают из (из-за?) головы и цветут на небе подобно арнзеновскому "По небу расцвели ромашки". Делоне дал зрительный эквивалент поэзии, остальные портреты — только портреты.

В Браке было определяющим созидательное начало. То, что в кубистических работах Пикасср обычно воспринимается, как расчленение на элементы, у Брака воспринимается, как собирание этих элементов, зрительное сходство еще ничего не говорит, говорит внутренняя суть. Поэтому Брак — художник в благородном вневременном смысле этого слова, Пикассо — аналитик, "разрушитель", личность только XX века. В этом сила и ограниченность Пикассо — величайшего трансформатора и изобретателя, но рядом с ним Брак остается художником, приводящим в порядок беспорядочность, гармонизатором хаоса. В этом смысле Пикассо пробуждал своей лирой агрессивные чувства, а Брак — чувства добрые.

Впервые представилась возможность увидеть Купку. Чешская нация подарила XX веку его, подобно Бранкуси, подаренному румынами, подобно Вазарели, подаренному венграм. Может быть, такими людьми каждая нация оправдывает перед человечеством свое существование. В представленной картине есть то, что, должно быть, испытывал каждый, кто общался с природой: бывает, глянешь на цветок какой-нибудь ромашки или в чашу колокольчика-и вдруг видишь целый космос, вырастающий навстречу и вокруг взгляда. Есть космичность во всем, и все есть в космосе. Вот это ошеломляющее взаимопроникновение выражено в картине Купки с очевидностью, заставляющей потом опускаться на землю к картинам других художников. Купка выявил то, что было подспудно в модерне конца 19-го — начала 20 веков, но, что осталось нереализованным даже такими крупными художниками, как Климт.

Здесь, на вершине взлета, поставить бы точку, но и другие картины просят заметить их.

Картина Кандинского — не лучшее, должно быть, в его наследии. В ней есть вялые места. Но в целом она подтверждает сложившееся у меня мнение об ~~этом~~ ее авторе. Взглянул Василий Васильевич под ноги, на землю, проросшую травами, цветами, с жучками и букашками и всякой мелкой живностью, возрадовалась его душа цветению жизни, захотелось все это ему изобразить. Но изобразить так, как она есть в природе — невозможно, бессильна здесь живопись, бессильны художники от величайших в прошлом до неизвестных в будущем. Может быть когда-нибудь люди найдут средства изображать это, а сейчас живописные возможности предоставляют художнику только средства себя выражать. Кандинский — художник, знающий возможности живописи и свои собственные. Он вошел в мастерскую и написал то, что видел, что хотел написать, хотя не изобразил ни травинки, ни цветов, ни букашек. Он был одним из первых, кто понял, что изобразительное искусство предметы не изображает, а выражает пластические взаимоотношения, и стал делать то, что делали и до него, но не связывая себя зрительными подобиями.

Леже нашел пластическую ситуацию крупных предметов: бревен, балок, свай, блоков и поместил в эту ситуацию человека и мелкие предметы. Поэтому он всегда предметен, даже в беспредметных композициях. Поэтому и люди и вещи живут у него одной пластической, а отсюда и бытийной ~~жизни~~ жизнью. Посадить персонажа Леже в традиционную позу сентиментального портрета невозможно, — это было бы насилием над пластикой, разрушением простого физического мира, их спокойной, размеренной жизни.

Модельяни, который вроде бы нашел свои собственные пластические решения, насилует пластическую жизнь отсутствием чуткости. Он сажает свою фигуру так, как посадил бы ее какой-нибудь Каролус-Дюран или Гандара, уничтожая самого себя и отдавая преимущество хвосту традиции.

Даже такая небольшая художница, как Мария Лорансен, проявляет в групповом портрете с Аполлинером больше чуткости и последовательности.

Экспонирование живописи в Эрмитаже с завешенными окнами при искусственном свете по отношению к живописи — издевательство. Постоянно задаешь вопрос: "А так ли на самом деле?" Ведь не может же быть, чтобы такой чуткий к цвету мастер, как Матисс, делал явные промахи, подавляя черным цветом остальные цвета в композиции, изображающей женскую фигуру в интерьере. Впрочем, уже несколько лет скульптуры Родена экспонируются в аналогичных условиях, превращающие их в свалку бликов и теневых провалов.

II. Выставка Ильи Глазунова.

Когда-то, в конце 50-х годов, Глазунов бунтовал против безличного академизма, может быть, более решительно, чем за сто лет до него во главе с Крамским протестанты того времени. В сущности, бунтовал против самого себя, против того, что было в каждой его клетке тела. Кончилась экспрессивная молодость с плавающими по поверхности впечатлениями от чтения Достоевского, — и остались в прошлом лучшие вещи: Лестница с фигурой, Городские пейзажи, Портреты Товстоногова, Достоевского. Если нет в них глубины и художественной определенности, то, по крайней мере, есть желание к ним приблизиться. Это чувствуется.

Пришла пора зрелости, собирания плодов. Плод Глазунова — его собственный, личный вариант академизма, который становится четко в ряд за вариантами академизма Малявина, Фешина, А. Яковлева-Шухаева. Он вполне традиционен, но внешне будто бы новатор. Он не может не нравиться расхожему вкусу, основанному на поверхностном скольжении, "похоже-непохоже", "красиво-некрасиво", и потому международный успех его естественен. Но Глазунову этого мало. Мне думается, в глубине души он чувствует, что делает не то. Ведь есть, например, древнерусская икона. Но добираться до конструктивных и духовных основ иконы — дело долгое, сложное и, возможно, безрезультатное, а тут дело спешное,

успех нужен сейчас, а сию минуту. К тому же, если ты используешь по-своему принципы, то это не очевидно, это надо доказывать, объяснять, а как объяснять, если большинство этим не интересуется, не хочет думать? Поэтому надо схватывать видимости, валить все в кучу, а там пусть разбирается, кто как хочет.

Это уже не эксплуатация. Это — эстетическое мародерство.

Но все закономерно. Все, как нужно, и иначе быть не может. Массовый зритель, нафаршированный опметками полужнаний, полуслухов, полукультуры, полуневежества, полусамоуверенности, может поглотить опметки глазуновских хищений. Он валит валом на выставку, заказывает портреты, иллюстрации, ахает и млеет. Действительно, Глазунов — народный художник, даже международный. Все закономерно и иначе быть не может.

А покойный Женя Рухин или здравствующий Леня Борисов — маэстро по сравнению с Глазуновым. Что ж, не всем быть Александрями Ивановыми, да Врубелями, надо кому-то быть Семирадскими и Сухоровскими.

Ш. Н.М.Чернышев.

На выставку Николай Михайловича Чернышева в "Союзе" приходишь, как летом на берег озера. Посидишь, покуришь, подумаешь — и пойдешь дальше к своим делам.

В 20-е годы Чернышев ходил в объединение "Маковец", в которое входили такие художники, как Фаворский, Чекрыгин, Жегин. Фаворский нес в себе мировую культуру и умел ~~ихими~~ делать свои выводы. Чекрыгин был одержим федоровской идеей воскрешения отцов искусством. Жегин размышлял о пространстве, чему свидетельство — его помертвая книга. Все, так или иначе, были связаны мысленно с древнерусским искусством. Чернышев также был связан с ним, но, в отличие от своих более сильных товарищей, занимался изучением техники и технологии древнерусских фресок. Он и сам стремился найти связь современного изобразительного языка с прошлым.

Икона, как живописный феномен, только что была открыта и не вызвала никаких сомнений в своей художественной мудрости. Предыдущие поколения /"Мир искусства" с Ал. Бенуа во главе/ видели в ней эстетический курьез, примитив, втащенный в искусство варварскими руками кубо-футуристов. Правда, те, кто был помоложе — Стеллецкий, Билибин, Рерих — что-то взяли, но от внешнего, от орнаментики. Буйные открыватели во главе с Ларионовым слишком многое открыли и кроме иконы, чтобы углубленно ее изучать. Нужны были люди более тихие, более сосредоточенные, которые вдали от споров спокойно размышляли бы о ее сути. Ими и были художники группы "Маковец" вместе с близким им лично Б. Павлом Флоренским. Думается, когда-нибудь литературное наследие их относительно иконы будет собрано вместе и предано вниманию всех интересующихся.

Просто пользоваться древнерусским изобразительным языком невозможно, Чернышев понимал это. Изучить его грамматику — это занятие всей жизни. И он нашел оригинальный выход из положения. Он стал изображать неопределенные состояния: человека в подростковом возрасте, природу, когда уже не день, но еще не вечер. В этом был смысл: переходность, с одной стороны, отсылает к детству, к рождению, к родителям, к пращурам, к иконе, а с другой, — к старости, к смерти, к будущим поколениям, к заглядывающим вдаль кубо-футуристам. Чернышев только что прошел хорошую реалистическую школу, символизм, модерн, кубо-футуризм. Как бы не были хороши его кубо-футуристические работы, здесь еще не он. Он нашел выход в среднем пути между реализмом и кубо-футуризмом, между прошлым и будущим, в лирическом состоянии мгновения, начало и конец которого — вечность.

Время шло. Нет "Маковца", есть единый Союз. От художников требуются значительные, "вечные" темы. То, от чего он ускользнул в искусстве, требовалось теперь в жизни. Он прячется за предмет, старается заслониться его подробностями, его кажущейся натуральностью. Правда, натуральности нет, но нет и прежнего чувства, все как-то

вымерло. Потом, в конце 50-х годов, когда стало возможным вновь быть искренним, прежних сил уже не оказалось.

1У. С.А.Петров.

Там же, в Союзе, на Герцена, вторая посмертная выставка-С.А.Петрова /первая-Чернышева/.

Кажется странным, что человек, который вроде бы умеет все изобразить, изобразить ничего не может. Действительно, странно, когда человек свободно владеет объемом, формой, в традиционном, академическом ее понимании, может изобразить любой предмет со всеми внешними его признаками, вдруг не в силах сделать законченной картины. На уровне наброска, быстрого этюда, оставляющего на усмотрение зрителя додумать, довообразить то, что не изображено, Петров демонстрирует мастерство виртуоза, но когда он делает законченный натюрморт или портрет, то предметы или части тела начинают беспомощно сторониться друг друга, смазываются, появляется слащавость и возникает недоумение: "А надо ли было все это делать?" Автор словно разубеждает нас в том, что умение художнику нужно. Девиз Курбе "Уметь, чтобы мочь" вдруг оказывается пригодным только для Курбе, а Петров словно утверждает: неумение что-то может, умение — не может ничего.

Думается, что будучи человеком способным, он основательно овладел школьной выучкой. Но больших задач не ставил, подчиняясь только стремлению фиксировать красивые вещи /цветы, вазы, фрукты/ или необходимости сделать портрет, дабы показать, что и он занимается серьезными делами. Увы, эти побуждения не могут ввести человека в область искусства, и Петров так и остался за его пределами. И происходит парадокс, когда человек стать художником не хочет.

У.И.

Комментарии к прочитанному.

В.Я.Курбатов, А.А.Агин. Массовая библиотечка по искусству. Ленинград, Художник РСФСР, 1979.

Необъяснимые явления происходят подчас. В настоящее время, когда с книжных прилавков сметается все, что пахнет типографской краской, книжка Курбатова лежит с невозмутимым спокойствием. Единственное объяснение, которое приходит в голову — это то, что никто не заглядывает в текст, а картинки не трогают.

Между тем, книжка написана так, как об искусстве писать у нас не принято: свободно, вольно, возвышаясь над фактами и мнениями, потому что не они существенны в понимании искусства и личности художника, сделавшего что-либо в искусстве. Курбатов создает свою модель личности Агина, воссоздает его живое бытие, то оглядывая со стороны, то входя во внутрь. Отдельные неточности (например, в тексте сказано, что в листе, изображающем прием у значительного лица, присутствует автопортрет художника, тогда как его там нет, а есть он в листе, изображающем капитана Копейкина за столом), которые в ином тексте коробили бы сознание, здесь воспринимаются вполне допустимой небрежностью.

У каждого, кому не безразлично наследие Агина, есть своя модель его личности. Естественно, она не совпадает с моделью, показанной Курбатовым. Совпадение невозможно, поскольку невозможно одинаковое восприятие искусства разными людьми. Модель Курбатова вызывает уважение уже фактом своего наличия, своим феноменом. С ней можно не соглашаться, можно спорить и переделывать по-своему, важно, что она дает такую возможность и даже провоцирует читателя на такие действия.

Агин — первый иллюстратор "Мертвых душ" представляется мне уникальным явлением. Он словно путешествует вместе с Чичиковым, делая зарисовки с натуры происходя-

щих событий, увлекаясь подчас настолько, что не замечает, как Чичиков уже уехал. Это не путешествие по чичиковским местам и не реконструкция литературного текста в изобразительное сочинение, как это происходит в большинстве случаев; это необъяснимая подлинность, не встречающаяся более нигде. Конечно, Агин несоизмерим с Гоголем, он, — словно один из гоголевских героев, возникающих где-то между слов, между названными персонажами, увиденный автором, замеченный, но оставленный на потом, до поры, когда придет время встретиться с положительными героями. Агин — единственный, кто уцелел из сожженного второго тома гоголевской поэмы, который, будучи лицом конкретным и в то же время как бы не существующим, может совершать путешествия в нереальной литературной реальности и трансформировать что-то в зрительное воплощение.

Вообще, искусство 40-х годов прошлого века в России по-своему удивительно. Рвется молодежь в Академию, в славную мастерскую Брюллова, а выходит один конфуз: хороший профессор Карл Павлович, но пьет горечь и горькую, издыхался его воздух, а новый не принимают его легкие. Не может он ничему научить, ничему нельзя у него научиться. Уходят ученики из мастерской, чтобы стать то Шевченко, то Боклевским, то Агиным. Новый воздух полон энтузиазма, словно все увидено впервые и можно все изображать, как хочется, забираться в любую подробность, в любую мелочь потому что в жизни нет мелочей, а в искусство их не допускали ничего в этом несведующие люди. Этим восторгом перед каждым предметом, перед каждым его оттенком переполнен неуемный Федотов, им наполнено целое поколение, подобно другому энтузиазму, так проявившемуся на выставках в "Газа" и "Невском". Прилив любви к быту, к мелочам сам подводил к повествовательности, к литературности, к иллюстрации. Большие таланты, вроде Федотова, прокладывали себе дорогу в большое искусство, преодолевая распыление в мелочах, а те, кто поменьше, погружался в журнальную и книжную иллюстрацию. Не стоит, по-моему, переоценивать значение провинциальных впечатлений детства Агина, как это делает Курбатов; офицер Федотов не имел таких впе-

чатлений, но близость обоих художников очевидна, — просто общее время, общий воздух давали нечто общее, нечто общенное, что не почерпнуть из прямого общения друг с другом.

Федотов не мог стать персонажем чужого воображения и вынужден был проследовать своей трагической дорогой. А Агин, уйдя из второго тома "Мертвых душ" в первый, остался там навсегда, и дальнейшая его жизнь сгорела в гоголевской рукописи.

У.И.

Публичное чтение.

В октябре поэт Виктор Кривулин выступил с чтением своих стихов из книг: "Ахварнум", "Еще полет", "Где традиции", и других. По окончании чтения В.Кривулину были заданы вопросы. Обсуждение прочитанных стихов перешло в дискуссию о тенденциях современной поэзии.
