

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ОТСУТСТВУЮЩИХ КАТАЛОГОВ

1. Шедевры испанской живописи из музея Прада.

Когда-то в молодости, находясь у входа в искусство, мне более всего хотелось посмотреть в Прадо Веласкеса, который почти весь там, Тициана и Рубенса, чьи работы в мадрицком музее относятся к лучшим ~~вышедшим~~ их работам. Но более всего тянуло к Веласкесу.

Теперь, когда картин испанских художников собралось вместе столько, сколько одновременно не случалось видеть, вдруг оказалось, словно почти все я уже давно написал и отошел от этой живописи. Веласкес с добротной плотностью краски, с хорошей земной материальностью несколько упрощенного, но красивого предметного мира в портретах и более обширного, более тонкого существования земной материи в пейзаже не добавил мне ничего нового к тому, что я уже видел в картинах других художников, в окружающей природе, в самом себе. Я вижу в природе больше, чем показывает Веласкес: больше явлений и связей между ними и суть этих явлений, видимая и чувствуемая, качественно иная. В отношении мастерства, владения живописным материалом, неожиданностей также не оказалось: та свобода тонкостей, которая есть в пейзаже, встречалась раньше в портрете Хуана Парехи на одной из выставок из Америки, в портрете мужчины с орденом Сант-Яго из Дрезденской галереи.

Эль Греко предстал сумеречным, причем душевно сумеречным. Та сила, которая обычно захватывает внимание зрителя, привиделась наказанием вниманию, словно галлюцинация, а не чистое излучение, говорящее о гармонии. Крепко добротен Рибера с нажимом на земность, земельность, словно материя и свет, ее появляющий, — "Земли одушевленный ком" (как сказано где-то у Сумарокова). Интересно было увидеть Байеу, который известен тем, что был учителем и тестем Гойи, написавшим известный по репродукциям портрет учителя. Небольшая картина Байеу в меру роскошна, в меру умела.

и в меру наивна, а в целом - приятна. Ранние работы самого Гойи во многом от приятного зрелища рококо и связь его с учителем очевидна, хотя Гойя более виртуозен и преувеличенно приятен. В зрелых портретах появляется хмурость, нахмуренность, казущаяся открытость остается внешним движением, ничего не обозначающим. Может быть, и не прошел такой двойственности мимической жестикуляции и внутренней замкнутости, но дклать такую живопись мне не захотелось.

Единственным, кто оказался новым- Сурбаран. И что интересно: у него нет ни артистизма Веласкеса, ни нажима на предметность Риберы, ни экспрессии Эль Греко; он более нейтрален, более неопределенно традиционен и вместе с этим он наполнен ровным возвышенным чувством, действующим безотказно облагораживающе. Пожалуй, натюрморт у него чище и явственней по чувству, чем композиция с распятым.

П. МИХАИЛ ЛАРИОНОВ.

Хрестоматийное представление о Ларионове: талантливый, манеристый, заводила многих мероприятий русского кубо-футуризма, в принципе, не меняется выставкой, но кое-что проясняет, хотя многое оставляет неясным.

Действительно, талантливый: импрессионистические пейзажи его проще, точнее, природнее импрессионизма Грабара, заимствования у вывесок и примитива четко трансформированы в упрощенные, но очевидные живописные ценности картин солдатского цикла, парикмахерских, необходимость зрительного освоения пространства и движения реализована в лучизме. Но манеристость оставляет в душе желание пошевелиться, а оно мешает быть до конца серьезным, мешает внимательности к краскам на полотне, мешает душевному сосредоточению. Все-таки Ларионов чаще не делает, а хочет сделать, все-таки это не самоотдача, а игра, все-таки поэтому большинство выставленных картин остается эскизами картин, которые могли бы ими быть, но не стали. Лишь в немногих случаях, когда Ларионов увлекался и забывал о

посторонних делах, он делал красивые вещи ("Весна" и "Зима" из Третьяковской галереи). Что-то хорошее, свежее, есть в лучистых картинах, но их на выставке почти нет. Вообще в выставке, кажется, больше пробелов, чем видимо-го; мало вещей солдатского цикла, ничего нет после начала 1920-х годов, а это — большая часть жизни его по времени.

Ларионов в зеркале своей выставки плохо различим: то ли он сам не может в нем отразиться, то ли с зеркала сошла большая часть амальгамы.

В. КАНДИНСКИЙ.

В экспозициях наших музеев, открытых перед олимпийскими играми, оказалось 7 работ Кандинского: 5 — в Эрмитаже, 2 — в Русском музее. Ранний Кандинский, но не самый ранний до "Голубого всадника", а, примерно, этого периода. В этих работах отчетливо видно движение от предметности к беспредметности, от конкретных пейзажей, к пейзажу неконкретному.

В самом маленьком пейзаже на левой стене площадки 3-го этажа в Зимнем дворце соединены два пейзажа, вернее два разных состояния пейзажа, разделенных вертикальной массой деревьев. Не замечая этого, воспринимаешь картину, как один пейзаж в сложном состоянии и потому, как бы больше охваченную природу. Во втором пейзаже на этой же стене так же соединены два разных состояния, но если в первом они изображены в верхней части композиции и каждое занимает меньше четверти площади холста, то во втором участвует весь холст — в нем верхние и нижние части поменялись местами. Разделение или соединение различных состояний (практически разных пейзажей) сделано незаметно, цветовыми барьерами. В результате картина кажется осуществленным неосознанных и осознанных стремлений фовистов, наби, расположенных в залах по соседству, реализацией заложеного в них. Одна картина несет в себе больше природы, чем

несколько, фиксирующих отдельные состояния. В третьем пейзаже, на стене прямо, Кандинский вроде бы пишет одну композицию, но в отдельных частях сосредотачивает цветочные активные пятна, выражающие не столько особенности данного участка в природе, сколько более сложные взаимоотношения земли и воды, земли и неба и т.д. Таким образом, в одном пейзаже присутствуют несколько, которые прямо не видны, но чувством улавливаемы и потому простой композиционный мотив воспринимается как природа вообще. Отсюда естественный вывод: соединить природные отношения, не привязывая к конкретной пейзажной композиции. Кандинский сделал это не колеблясь, словно писал одну и ту же картину. Беспредметные вещи его и стали такими многопейзажными пейзажами, которые он теперь соединял подчиняясь живописному инстинкту.

Инстинктивно или осознанно действовал Кандинский — сказать трудно. В конце концов, это неважно. Важно то, что он продемонстрировал определенное преимущество беспредметной живописи по сравнению с предметной, так как он смог охватить природу шире и выразить концентрированное впечатление и чувства, возникающие от контакта человека с окружающим миром.

Должно быть, искусству надо было пройти расстояние, пройденное Кандинским, чтобы осознать некоторые свои возможности.

////